



HAL
open science

Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani (Dir.). Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra : Séminaires " L'Opéra narrateur " 2011-2012 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art). Université Paris 8, pp.250, 2013, 978-2-911860-56-X. hal-00874449

HAL Id: hal-00874449

<https://hal.science/hal-00874449>

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.



UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

TRAVAUX ET DOCUMENTS
56 - 2013



Arts
Lettres
Sciences Humaines
Sciences et Techniques



L'extrême fécondité des recherches produites par les enseignants et par les équipes de Paris 8 donne lieu, tant aux Presses Universitaires de Vincennes que dans les éditions nationales, privées ou publiques, à nombre de publications dont beaucoup font date.

Mais la volonté d'assurer un échange dynamique et constant entre l'enseignement et la recherche, affirmée avec détermination à la création de notre établissement et mise en oeuvre tout au long de notre histoire, nous conduit à produire également quantité de documents de synthèse, de bilans, des chronologies...

Diffusés dans le cadre des équipes ou à l'occasion d'une unité d'enseignement et de recherche, ces travaux demeurent malheureusement trop souvent confidentiels.

Il importait de les mettre à la disposition plus large d'enseignants-chercheurs et d'étudiants de notre Université, mais aussi d'autres établissements, à la disposition également de spécialistes d'autres disciplines et plus simplement de lecteurs curieux.

C'est ce que propose la série **Travaux et Documents**.

Les textes publiés dans cette nouvelle collection s'adressent, bien entendu, prioritairement à nos étudiants. Ils ne sont pas pour autant des photocopies classiques, destinés à remplacer un cours non suivi. Leur ambition est au contraire de soutenir un effort d'apprentissage en sollicitant des curiosités nouvelles et en introduisant à une méthodologie et à une démarche de recherche.

Au delà, il s'agit de nourrir le débat scientifique et de faciliter les confrontations entre les idées et les disciplines, en permettant à chacun de rencontrer plus en amont les travaux de ses collègues et de découvrir, dans leur jaillissement, les avancées des divers champs d'études et les innovations pédagogiques qui fondent la vitalité de notre université.

Nouvelle étape dans la prise en compte de la diversité des publics actuels, cette initiative, qui répond à la vocation pluridisciplinaire de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, entend participer à l'élargissement que connaissent aujourd'hui les missions de l'Université. Elle sera, nous l'espérons, un moyen d'accroître la diffusion des connaissances et d'amplifier le dialogue intellectuel.

Je forme des vœux pour qu'elle rencontre l'heureux succès qui accompagne d'autres entreprises de notre université.

Irène SOKOLOGORSKY
Présidente Honoraire de l'Université Paris 8
Vincennes-Saint-Denis





Les contre-ut de la Sibylle
Mythe et Opéra

Séminaires «L'Opéra narrateur» 2011-2012
(Saint-Denis, Université Paris 8
Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)

Sous la direction de
Camillo Faverzani



Table des matières

♦ « Voilà cependant que l'on gagnerait / à prendre le chant pour remède » CAMILLO FAVERZANI	11
Mythe et Opéra	17
♦ L'opéra italien, les raisons du mythe et du surnaturel VITTORIO COLETTI.....	19
♦ Le voci del sovrannaturale: oracoli e messaggeri nell'opera italiana ELISABETTA FAVA	33
Aux Sources du Mythe	47
♦ Quand Marc-Antoine Charpentier fait descendre Orphée aux enfers DANIEL-HENRI PAGEAUX	49
♦ Metamorfosi di Psiche MARIA CARLA PAPINI.....	63
♦ Les saxophones et la philologie : <i>Medea</i> de Robert Wilson et Gavin Bryars (1984) PAOLA RANZINI.....	83
Au Retour de la Guerre de Troie	111
♦ Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion : <i>Ecuba</i> de Nicola Antonio Manfroce CAMILLO FAVERZANI	113
♦ <i>L'Idomeneo</i> de Wolfgang Amadeus Mozart : l'opéra et son double ANNIE PARADIS.....	137
♦ <i>Ermione</i> de Rossini entre mythe et représentation CRISTINA BARBATO.....	147
♦ Odysseus et Ulysse : fragments du mythe homérique de Monteverdi à Dallapiccola DARIO LANFRANCA.....	159

Mythes Modernes	171
♦ Les <i>Don Giovanni</i> d'Aix-en-Provence STEFANO MAGNI	173
♦ Giovanni Poli et la <i>regia lirica</i> dans <i>Mefistofele</i> d'Arrigo Boito GIULIA FILACANAPA	187
Mythe de l'Artiste, Mythe de Soi ?	207
♦ Jean-Georges Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène ARIANNA FABBRICATORE	209
♦ Les auteurs	233
♦ Index des noms de personne	237
♦ Index des noms de lieu	247

« Voilà cependant que l'on gagnerait / à prendre le chant pour remède »

Camillo Faverzani

*Antri ch'a' miei lamenti
rimbombaste dolenti amiche piagge,
e voi piante selvagge,
ch'alle dogliose rime
piegaste per pietà l'altere cime,
non fia più no, che la mia nobil cetra
con flebil canto a lagrimar v'alletti,
ineffabil mercede, almi diletti
amor cortese oggi al mio pianto impetra.*
Ottavio Rinuccini¹, *Euridice* (I, 2)

Le mythe (Orphée) et les poèmes homériques (Ulysse), l'histoire de l'Antiquité (Poppée/Octavie/Néron) et les poètes de la Renaissance (essentiellement l'Arioste et le Tasse) ont été les principales sources d'inspiration des librettistes et des compositeurs d'opéra dès les origines du genre et tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, voire au-delà (Armide, Sémiramis, Bélisaire, Attila), à une époque où les auteurs du théâtre en musique du XIX^e siècle se tournent davantage vers des textes ressentis comme étant plus 'modernes' – ceux des Romantiques –, en même temps qu'ils récupèrent Shakespeare. Un phénomène qui se prolonge d'ailleurs jusqu'à nos jours (Médée, Prométhée, Caligula...). Se penchant sur *Mythe et Opéra, Les contre-ut de la Sibylle* aborde la première de ces facettes et entame un parcours à travers les relations entre littérature et opéra que, pour une plus grande lisibilité au sein du nouveau contrat quinquennal du Laboratoire d'Études Romanes-EA4385, nous résumerons sous l'intitulé général « L'Opéra narrateur ». Un projet qui inclut notamment le colloque international du mois d'octobre 2013 consacré à « Verdi narrateur », organisé dans le cadre du bicentenaire verdien et sous le haut patronage de l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani de Parme.

¹ Pour la musique de Jacopo Peri.

Ayant toujours à l'esprit que nous sommes d'abord des littéraires et que nos recherches doivent surtout s'intéresser au texte, par 'narration' nous entendons surtout le rapport entre notes et vers, dans le processus de construction du livret. Cependant, sans avoir la prétention de nous substituer aux spécialistes d'autres disciplines, nous ne saurions négliger cette autre forme de narration qu'est la mise en scène – soit-elle actuelle ou de l'époque de la création, lecture théâtrale ou adaptation cinématographique –, comme bon nombre des études de ce volume tendent à l'illustrer. C'est ainsi que *Les contre-ut de la Sibylle* considère la manière dont la scène musicale a su interpréter à ses propres fins les récits de la naissance des dieux (théogonie), de même que les personnages et les situations des poèmes homériques, dans la mesure où ils représentent souvent une forme de séparation du divin et de l'humain par le biais de l'invention de la mort, de même que les mythes de régénération et de fondation. Par ailleurs, nés au théâtre et par l'écriture littéraire, des mythes modernes viennent à leur tour nourrir les transpositions opératiques. Une approche que nous nous proposons de renouveler au fil des ans, lorsque nous analyserons les figures de l'histoire antique (Cyrus, Titus Manlius, Sophonisbe, Lucius Sylla...), les héros et héroïnes ariostesques et tassiens (Roland, Angélique, Ariodante, Alcina, Armide, Renaud...), les personnages shakespeariens et les rôles schilleriens et hugoliens.

Les études de Vittorio Coletti et d'Elisabetta Fava nous semblent si emblématiques de notre projet que nous choisissons de les placer en ouverture de cet ouvrage dans un chapitre intitulé tout simplement « Mythe et Opéra », leur contenu programmatique se prêtant parfaitement à introduire notre matière. Après une brève mise au point des mythes les plus fréquentés par l'opéra, le premier article s'attèle à sonder les motivations formelles qui, au-delà des raisons idéologiques ou culturelles, favorisent l'avènement du mythe dans le théâtre en musique selon des canons qui ne sont pas forcément ceux des autres genres littéraires ou théâtraux. Il prend donc en considération le chant des personnages surnaturels et la manière dont sont illustrés le religieux et le merveilleux. Cela se renouvelle dans la deuxième contribution, davantage musicologique, qui se penche sur des scènes significatives de partitions entre XVII^e et XIX^e siècle – de Monteverdi à Rossini, voire à Verdi – dont le caractère sacré ou surnaturel devient l'occasion du traitement expérimental de la voix et de l'instrumentation, des caractéristiques harmoniques et timbriques.

Lorsqu'il aborde les deux versions de la légende d'Orphée que nous a léguées Marc-Antoine Charpentier, Daniel-Henri Pageaux nous fait

remonter « Aux Sources du Mythe », ouvrant une partie qui explore trois mythes essentiels : ce mythe fondateur du genre opératique, justement, Psyché et Médée. Des lectures, surtout cette dernière, qui ne sauraient nier le lien avec les travaux de l'ancien plan quadriennal, notamment par son dernier volet consacré à « Tragédie et Opéra ». Si les approches historico-littéraires occupent une très grande place au sein de cet ancien projet – plus particulièrement pour ce qui est des cinq études sur Sémiramis –, la magicienne nourrit déjà les recherches de Maria Carla Papini², conjointement à Mérope et Phèdre³, cependant qu'Orphée fait son apparition dans un des séminaires de l'année précédente, en même temps qu'Ariane⁴. Dans ce chapitre, tout comme dans le suivant, nous ne procédons pas à une césure entre interprétations littéraires et contributions privilégiant l'examen de l'espace scénique. Après une mise au point historique, Daniel-Henri Pageaux nous guide à travers les choix esthétiques de *La Descente d'Orphée aux enfers* de Charpentier et à son effet de surprise, fortuit ou volontaire. Pour sa part, Maria Carla Papini analyse l'évolution du mythe de Psyché aussi bien sur le plan littéraire que dans le livret d'opéra, sans négliger les rapports qui se tissent entre les deux genres. D'Apulée à Marino, de La Fontaine et Molière à Pierre Louÿs et Alberto Savinio, la voie des lettres fraie ainsi le chemin aux Lully, Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello et jusqu'à Salvatore Sciarrino. Contemporanéité qui est à la base de l'essai de Paola Ranzini sur la *Medea* de Gavin Bryars, l'œuvre surtout du réalisateur Robert Wilson, dont nous suivons les différentes étapes de la composition et

² Cf. Maria Carla Papini, *Vicissitudini di Medea: da Euripide a Cherubini*, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)*, sous la direction de Camillo Faverezani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, « Travaux et Documents », 53, pp. 47-65.

³ Cf. respectivement Chiara Cristiani, *Aspirazioni tragiche nel melodramma di Apostolo Zeno: il caso della "Merope"*, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines* cit., pp. 35-46 ; et Camillo Faverezani, *Sur les pas de Racine : les deux "Fedra" de Luigi Romanelli pour Ferdinando Orlandi et Giovanni Simone Mayr*, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines* cit., pp. 67-94.

⁴ Cf. respectivement Nives Trentini, *"Orphée et Eurydice" di Gluck e l'incomunicabilità della parola in "Per dove parte questo treno allegro" di Veronesi*, in *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 de l'Art)*, sous la direction de Camillo Faverezani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2011, « Travaux et Documents », 50, pp. 349-360 ; et Antonio Meneghello, *"Ariadne auf Naxos" di Hugo von Hofmannsthal. Il verso cantato tra comicità e sublime: tempo, spazio e sogno*, in *Sur l'aile de ces vers* cit., pp. 219-227.

de la conception, à partir de la tragédie d'Euripide ; ce qui renouvelle les liens avec les travaux des séminaires précédents⁵.

Le chapitre consacré aux personnages homériques se concentre surtout sur le « Retour de la Guerre de Troie ». Mon article sur l'*Ecuba* de Nicola Antonio Manfredi remonte à la cause même de ce phénomène, à savoir la destruction de la ville que, bien avant Berlioz, mettent en scène le compositeur italien et son librettiste, Giovanni Schmidt, dans le sillage de leur archétype français, signé Georges Granges de Fontenelle et Jean-Baptiste de Milcent. Annie Paradis suit alors les pas, ou plutôt la voile, d'Idoménée débarquant en Crète. La création de l'opéra de Mozart, lorsque sur les places publiques on s'apprête à fêter le Carnaval, s'inscrit de plain-pied dans le rituel du passage calendaire, puisque l'histoire qui va être cotée à la scène est aussi celle d'un passage : un vieux souverain s'efface pour laisser la place à son jeune fils. En résonance, sur la scène privée, un autre relais entre un vieux père fidèle et un fils très obéissant qui, par conversation épistolaire et musicale interposée, se passe entre Salzbourg et Munich, entre Leopold et Wolfgang. Une conversation précieuse entre toutes, car elle nous dévoile, en même temps que sa genèse, l'arcane d'*Idomeneo*. Tandis que Cristina Barbato aborde une autre conséquence de la défaite des Troyens par les Grecs : la captivité d'Andromaque en Épire. Elle considère alors quatre mises en scènes contemporaines d'*Ermione*, l'opéra de Rossini de filiation racinienne. Mais le périple le plus célèbre, à son tour fondateur du genre, reste sans aucun doute celui d'Ulysse. Si nous choisissons de clore cette partie par l'étude de Dario Lanfranca, ce n'est pas pour forcer la chronologie. Après les adaptations mozartienne et rossinienne, Monteverdi se dresse en effet en père tutélaire du traitement de ce personnage emblématique de l'histoire culturelle occidentale. Toutefois cela nous projette à nouveau dans la contemporanéité du XX^e siècle, grâce à la relecture de la partition monteverdienne par Luigi Dallapiccola et à son nouvel *Ulisse* qui essaie de réconcilier le héros et l'*epos*, notamment par le truchement des suggestions littéraires du poète espagnol Antonio Machado. Cohérente avec l'univers mythique et religieux du monde homérique, la nature épique d'Odysseus rencontre ainsi l'image changeante de l'Ulysse de la tradition tragique. Une image qui s'adapte aux exigences et aux valeurs de ceux qui la véhiculent, désormais bien éloignés de l'*epos* homérique, tel le héros de Monteverdi qui, vivant la scission entre mythe, religion et

⁵ Cf. Dario Lanfranca, *Dionysos l'artiste : "Les Bacchantes" d'Euripide et "The Bassarids" d'Auden-Kallman-Henze*, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines* cit., pp. 215-230.

morale, ne trouve pas dans la raison, mythe de la modernité, l'instrument nécessaire à sa compréhension du monde.

Les « Mythes Modernes » que présente la quatrième partie sont bien évidemment ceux de Don Juan et de Faust. Les contributions de Stefano Magni et de Giulia Filacanapa se penchent sur le travail du metteur en scène, l'une pour le *Don Giovanni* de Mozart, l'autre pour le *Mefistofele* de Boito. Le premier analysant les différentes productions du festival d'Aix-en-Provence ; la seconde, les deux réalisations de Giovanni Poli. De l'observation de la manière dont le personnage mozartien est interprété grâce au jeu de scène, aux décors, et à d'autres éléments scéniques, il ressort, d'une part, un parallèle intéressant avec Don Ottavio, moins fréquenté que la relation avec Leporello. Ce qui nous ramène quelque peu aux tout premiers travaux de l'ancien plan quadriennal⁶. Des documents inédits, récemment découverts, viennent, d'autre part, intégrer les écrits du réalisateur italien sur la *regia lirica*.

L'approche d'Arianna Fabbriatore nous mène vers cet autre pan de la scène opératique qu'est le ballet. Au cœur de la polémique entre Jean Georges Noverre et Gasparo Angiolini, le premier décide de monter *Apelle et Campaspe*, un titre dont la valeur programmatique offre une mise en pratique de ses principes esthétiques. Si le livret du ballet permet de définir la visée théorique de cette œuvre, le collationnement de ses différentes reprises montre une série de transformations et de constantes – sur les plans à la fois thématique et dramaturgique – aptes à fournir de nouveaux éléments d'interprétation. Le choix d'un sujet ayant comme protagoniste le célèbre peintre de l'Antiquité n'est donc pas seulement fonctionnel à la construction d'une analogie entre la danse et la peinture ; il semble aussi dissimuler un subtil jeu de miroirs qui laisse transparaître la finalité ultime de l'ouvrage : faute de susciter la crainte ou la pitié, faute de célébrer la vertu ou de punir le vice, Noverre veut imposer une nouvelle et fascinante utilisation du mythe. Le sien. C'est pourquoi nous avons intitulé ce dernier chapitre « Mythe de l'Artiste, Mythe de Soi ? » ; « Mythe ou Histoire ? », pourrions-nous ajouter, s'agissant d'un personnage réel, quoique traité à la manière d'un mythe. Ce qui, après les liens que nous avons relevés avec les séminaires des

⁶ Cf. Claudia Zudini, « *Fingendo la voce del padrone* » : le modèle du couple *Don Giovanni/Leporello* dans « *Angelica o la notte di maggio* » (1927) d'Alberto Savinio, in « *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, pp. 301-314.

années précédentes, nous permet de nous projeter vers le deuxième volet de nos nouvelles lectures : l'histoire de « l'Antiquité et l'Opéra ».

En ce qui concerne les choix d'édition de ce volume, j'en assume l'entière responsabilité, ayant moi-même procédé à uniformiser la manière qu'a chacun d'entre nous de concevoir la mise en page et les renvois bibliographiques, ce qui vise à rendre la présentation de l'ensemble plus homogène du point de vue typographique. Sans entrer dans des détails trop techniques, je tiens néanmoins à informer le lecteur de quelques options. Dans la mesure du possible, j'ai suivi les règles de ponctuation et d'espacement en usage en France. Toutefois, pour les articles en italien, j'ai préféré maintenir les conventions de cette langue. Pour tous les essais, j'ai utilisé toujours l'italique pour les titres, aussi bien d'ouvrages que d'articles, réservant les guillemets français (« ») au titre de revues ou de chapitres, et aux citations. Les guillemets anglais (“ ”) n'apparaissent que pour un titre dans un titre et pour les citations ou les discours directs dans des citations. Les guillemets simples (‘ ’) servent à souligner un mot ou une expression. L'italique, pour sa part, signale aussi l'emploi de mots étrangers, sauf lorsque ces derniers sont entrés dans l'usage commun de la langue dans laquelle l'on écrit.

La plupart des textes de cette publication ont été présentés sous la forme d'une conférence au cours de l'année universitaire 2011-2012, 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. Ces séminaires ont été principalement financés par notre Laboratoire d'Études Romanes, ainsi que cette publication. Nous souhaitons donc lui adresser notre remerciement le plus sincère et aimerions tout particulièrement lui faire part de notre plus profonde gratitude pour la confiance qu'il nous témoigne dans le temps.

Mythe et Opéra



L'opéra italien, les raisons du mythe et du surnaturel

Vittorio Coletti
Université de Gênes

Au commencement, opéra veut dire mythe et surnaturel. On le sait mais le nombre est tout de même impressionnant. Si nous feuilletons le grand catalogue de Læwenberg¹, rien qu'au XVII^e siècle, nous trouvons dix sujets tirés du mythe fondateur, le mythe du demi-dieu Orphée (celui de Monteverdi surtout, il va sans dire, mais aussi celui de Landi ou encore les Eurydice de Peri et de Caccini) ; bien d'autres sont tirés de mythes et divinités tels que Daphné (cinq : notamment Gagliano, Peri et Cavalli), Diane, Apollon (cinq), Vénus, Bacchus, Écho, Amour. Au cours des premières années de ce nouveau genre, nombreux ont été les opéras dont les principaux personnages sont des dieux ou des déesses ou des demi-dieux. Même le premier opéra commercial, celui de Manelli au San Cassiano de Venise, en 1637, a été joué sur un livret à sujet entièrement mythologique, concernant Andromède (on voit à la scène Junon, Vénus, Mercure, Jupiter). Et l'on croit que le premier opéra italien (livret de Campeggi, musique de Giacobbi, 1610) qui a été joué hors d'Italie (Salzbourg, 1618) est également consacré à Andromède, c'est-à-dire au mythe que Rembrandt et Rubens peignaient à la même époque. Le premier opéra italien composé pour la cour de Paris a été l'*Orfeo* de Francesco Buti et Luigi Rossi, en 1647 : un événement incroyable notamment pour les extraordinaires machines de Giacomo Torelli, un ingénieur de Fano. Dans l'opéra qui au XVII^e siècle a remporté le plus grand succès, le *Giasone* de Cicognini et Cavalli (1649), opéra profane s'il en est, parmi les personnages on trouve encore Jupiter, Éole, Zéphire, etc. (II, 8) ; dans le prologue interviennent Jupiter et Amour ; à la scène 15 de l'acte I, la rencontre entre Médée et le chœur des fantômes se déroule dans un format métrique en vers brefs et proparoxytons que par la suite on retrouvera plusieurs fois chez les puissances infernales.

¹ Cf. Alfred Læwenberg, *Annals of opera*, London, Calder, 1978³.

L'opéra italien naît des fables pastorales et mythologiques, d'où il tire ses sujets et un décor semi-divin (forêts et mers) que l'on juge plus favorable au théâtre en musique et davantage compatible avec cette étrange double nature d'un texte à la fois déclamé et chanté. L'aria, bientôt la forme la plus célèbre et la plus demandée à l'opéra, semble profiter à la nature divine des personnages, ou mieux il semble qu'elle soit requise par elle, comme l'écrit Paolo Fabbri dans son *Secolo cantante* : « l'aria [era] disponibile a poeti e musicisti solo in circostanze particolari: [...] associata a personaggi più che umani (divinità, mitologie, prosopopee) [...] quale livello linguistico superiore o irreal... »².

Les personnages et les situations mythologiques conviennent mieux au genre chanté. Leur nature le rend ainsi plus plausible : il est moins invraisemblable d'entendre quelqu'un qui s'adresse à autrui en chantant, au lieu de lui parler. Ce qui à Florence ou à Mantoue était dû au mythe et aux poètes anciens, à Rome est dû à l'hagiographie, aux saints, aux livres sacrés : dans le *Sant'Alessio* de Rospigliosi et de Landi il y a un chœur d'anges et un de démons et on voit la religion personnifiée qui « passa per l'aria in un carro cinto di nuvole ». Mais mythe ancien et hagiographie vont de pair.

Toujours est-il que c'est le divin qui assure sa crédibilité à quelqu'un qui chante, là où le commun des mortels parle. Lorsqu'il entame son *Examen critique de l'opéra intitulé Alceste* (Lully-Quinault, 1647), Perrault estime, que si la comédie n'admet que le vraisemblable et la tragédie accepte modérément le merveilleux, l'opéra, comme l'écrit aussi Lorenzo Bianconi³, se nourrit du merveilleux. Arteaga, au XVIII^e siècle, écrira que pour assurer « verosimiglianza e [...] naturalezza », « gli inventori » de l'opéra « s'avvisarono di slontanare il più che si potesse l'azione dalle circostanze dello spettatore, affinché minor motivo vi fosse di ritrovarlo inverosimile. Non potendo far agire dignitosamente cantando gli uomini, gli trasmutarono in Numi »⁴.

Francesco Algarotti rappelle que les pères de l'opéra avaient privilégié les sujets mythologiques par souci de vraisemblance et de goût pour l'imitation du théâtre grec :

² Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, Bologna, Il Mulino 1990 p. 39.

³ Cf. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 p. 258.

⁴ Stefano Arteaga, *Delle rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Trenti, 1783, p. 295.

Immaginarono da principio i Poeti che il miglior fonte, donde cavare gli argomenti delle Opere, fosse la Mitologia. Di qui la Dafne, l'Euridice, l'Arianna [...] L'intendimento de' nostri Poeti fu di rimettere sul Teatro moderno la Tragedia Greca [...] accompagnata dalla musica, dal ballo, e da tutta quella pompa, che a' tempi di Sofocle, e di Euripide le soleva fare corteggio. E perché essa pompa fosse come naturale alla Tragedia, avvisarono appunto di risalire cogli argomenti delle loro composizioni sino a' tempi eroici, o vogliam dire alla Mitologia. La Mitologia conduce sulle scene, a grado del Poeta, le Deità tutte del Gentilesimo, ne trasporta nell'Olimpo, ne' Campi Elisi, e giù nel Tartaro, non che ad Argo ed a Tebe; ne rende verisimile con l'intervento di esse Deità qualunque più strano e maraviglioso avvenimento: ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano, può non che altro far sì, che il canto nell'Opera abbia sembianza del natural linguaggio degli Attori...⁵

Aujourd'hui nous sommes si habitués au théâtre chanté qu'il ne nous est plus étrange d'entendre quelqu'un qui chante au lieu de parler. Mais à l'époque cela devait bien l'être et on essayait d'en atténuer l'effet. La meilleure façon était donc de mettre en scène un personnage surnaturel qui pouvait bien chanter au lieu de parler. C'est un besoin de vraisemblance qui conditionne les sujets et les formes du nouveau théâtre en musique.

C'est le traité anonyme du *Corago* (du milieu du XVII^e siècle environ) qui dit le mieux cette inclination vers le surnaturel du théâtre musical, notamment dans ses « Avvertimenti per il poeta [...] acciocché la sua composizione sia più atta a porsi in musica di stile recitativo », à savoir des instructions à l'adresse de l'auteur du livret pour qu'il choisisse des sujets convenables au genre opératique :

Per cominciare da personaggi o interlocutori che la rappresentazione armonica pare che più convenevolmente abbracci, sembrano molto a proposito [...] le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche i semidei et eroi vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, laghi, massime i più celebri appresso le muse come Peneo, il Tebro, il Trasimeno e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che al meno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali...

⁵ Francesco Algarotti, *Saggio sull'opera in musica*, Livorno, Pier Marco Coltellini, 1763, p. 14.

Des « deità antiche », donc : les dieux ou les demi-dieux du mythe, avant tout. Plus loin, les saints et les patriarches :

Similmente nelle azioni sacre i personaggi più a proposito per questa poesia pare che siano quelli che per antichità di tempo e diversità di costumi sono più lontani dalle cose presenti, quali sono i patriarchi antichi, massime quelli che hanno concetto di essere stati musici, come Davide e simili. Imperocché se noi prendiamo per interlocutori le persone vicine a nostri tempi e di costumi più manifestamente simili ai nostri, troppo apertamente ci si appresenta subito improbabile et inverisimile quel modo di parlar cantando.

Et, parmi les dieux et les saints, les figures allégoriques, les personifications des planètes, des grands fleuves, des vertus et des arts, des passions : « Tra i personaggi atti a prendersi nei drammi sacri musicali sono per le ragioni sopradette gli attributi divini come la sapienza e l'amor divino e tutte le virtù et anche persone che noi stimiamo esser in paradiso [...] pare che quel modo di ragionare modulatamente più si convenga sopra la luna che sotto: per questo li angeli possono parere molto a proposito ad essere introdotti, come anche i pianeti e li altri corpi inanimati ». Bien entendu, précise le *Corago*, cela fonctionne pour les « azioni gravi et serie », pas pour les « ridicole », où l'on peut et l'on doit faire chanter « le persone più sciocche », « perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare [...] tanto più riesce giocondo et ammirabile ». Mais le sujet de l'*opera seria* doit être noble et magnifique, et conçu d'une manière qui admettrait « qualche machina di quando in quando, se non sempre, o almeno qualche apparenza di spelonche, giardini o altre varietà, [...] perché porge notabil diversità e gusto la voce di uno che ora stia per aria con lontananza e tra nu[v]jole o in carro, ora in terra vicino allo auditore »⁶.

Toute tentative de restitution de l'ancienne tragédie mène aussi à l'acceptation du chant à la scène, puisque le théâtre grec prévoyait le chant, du moins dans les chœurs. Le merveilleux du mythe et le recouvrement du théâtre grec antique avancent du même pas, surtout dans la Florence des Médicis du début du XVII^e siècle, comme l'écrit dans la *dedicatoria* de sa *Regina sant'Orsola* (1624) Andrea Salvadori, glorifiant la Toscane qui « richiamando alle scene reali gli Apolli, i Dedali, gli

⁶ *Il Corago o vero Alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, pp. 63-64.

Orfei, ha spiegato [...] le meraviglie degl'antichi spettacoli d'Atene »⁷. En 1648 s'adressant au lecteur de sa *Torilda*, Pietro Paolo Bissari écrit: « Parerà d'ammirabil invenzione il condur deità volanti, il passeggiar l'aere, l'empirla di tuoni e saette, l'arricchirla d'exccelse machine. E pur non abbian cosa in questo che l'antichità [...] non ci dimostri [...] E ben dissi che [...] anziché interrotti, sembrano ravviati gli antichi istituti »⁸.

Au début, le choix de sujets et de personnages surnaturels, pouvant chanter sans perdre de leur vraisemblance, est renforcé par le merveilleux des fêtes de cour, données à l'occasion de mariages ou d'anniversaires princiers, ces premiers spectacles à l'atmosphère plaisante et joyeuse. C'est bien là que se produisent des merveilles et des miracles (descente des cieux, anges, nuages etc.), que s'étalent d'admirables engins (tels qu'élévateurs, machines à feu et à fumée). Des peintres et des architectes sont sollicités afin d'imaginer les dispositifs les plus adroits et les plus incroyables pour rendre des situations, des lieux, des personnages surnaturels ou des allégoriques : tout ce qui n'a rien d'ordinaire⁹.

Nous avons effleuré l'*Orfeo* parisien de Buti et de Rossi, dont Christian Dupavillon nous raconte les merveilles architectoniques et technologiques¹⁰. Mais l'on peut aussi songer à la mise en scène du *Pomo d'oro* de Sbarra et Cesti, à Vienne, en juillet 1668, pour laquelle furent expressément bâtis un théâtre en bois et une immense scène. La représentation fut si longue qu'il fut nécessaire de répartir l'opéra sur deux jours.

Les sujets mythologiques et agiographiques conviennent donc à l'opéra italien des origines et, par le biais du théâtre antique, lui assurent sa vraisemblance : ils permettent de rendre plus crédible de quelqu'un qui chante au lieu de parler et de déployer à la fois toute la magnificence d'un spectacle de cour. Pour les débuts de l'opéra, on peut même dire que le mythe et le surnaturel sont une manière de rationaliser un théâtre qui autrement semblerait trop invraisemblable et irrationnel.

Mais qu'arrive-t-il lorsque l'opéra sort des cours et entre dans les théâtres payants, comme à Venise ? Pendant les toutes premières années,

⁷ Paolo Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 40.

⁸ *Idem*, pp. 107-109.

⁹ Cf. Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904, 3 voll.

¹⁰ Cf. Christian Dupavillon, *Naissance de l'opéra en France, Orfeo 2 mars 1647*, Paris, Fayard, 2010.

le mythe fournit encore la plupart des sujets (Apollon, Daphné, Vénus, Amour...) ; mais bientôt on va exploiter des domaines thématiques différents, davantage littéraires que mythiques, tirés plus des poèmes modernes (l'Arioste, le Tasse) ou de l'histoire ancienne (*L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi) que de la religion païenne. C'est un parcours qui, des personnages divins du mythe, mène l'opéra vers les héros de l'histoire ancienne, à mi-chemin entre le merveilleux des cieux et celui de la terre.

D'ailleurs, le public avait commencé à s'accoutumer au théâtre chanté et il n'avait plus vraiment besoin d'être prévenu pour l'accepter, comme l'avait prévu le fin auteur du *Corago*, ces précautions deviennent inutiles : « non si nega [...] che anche nelle azioni gravi non si sia per prendere qualche personaggio vicino ai nostri tempi [...] perché con il tempo il popolo s'avverrebbe a gustar ogni cosa rappresentata in musica »¹¹. Cela s'accompagne également de l'abandon progressif de l'aspiration à recouvrer l'ancien théâtre grec et ses règles prescrites par la *Poétique* d'Aristote, comme le rappelle Vincenzo Noffi dans la préface à son *Bellerofonte* : « questo è un genere di poema che, ritornato alla primiera natura del drama quanto al canto, [...] [è] ridotto quanto al resto a diversa coltura, secondo il compiacimento del secolo, dagl'ingegni de' nostri tempi »¹².

Quant au choix des sujets et des formes, le merveilleux se déplace de l'exigence du vraisemblable (langage et faits divins pour convenir au chant) vers l'invraisemblable, l'exceptionnel (héros, personnages célèbres), comme, par exemple, dans le *concertato* où, suivant Giacomo Badoer, « nasce un altro inverisimile che due o tre e più favellando insieme possano impensatamente incontrarsi a dire le medesime cose »¹³. L'imprévisible de l'intrigue compense ou remplace l'imprévisible des personnages qui deviennent plus ordinaires ; c'est toujours Paolo Fabbri qui le relève : « le scene che prevedevano l'intervento di personaggi astratti e divini erano poste sempre più ai margini della rappresentazione, nella cornice decorativa del prologo e dei finali d'atto da dove poco interferivano con gli svolgimenti tutti umani della vicenda posta in scena »¹⁴. Lorsque nous retrouvons encore des sujets mythologiques,

¹¹ *Il Corago...* cit., p. 64.

¹² Paolo Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 131.

¹³ *Idem*, p. 140.

¹⁴ *Idem*, p. 151.

ils sont traités d'une façon renouvelée, étrange et, je dirais, tout à fait laïque, comme dans l'*Orfeo* d'Aureli où Euridice est serrée de près par un soupirant qui la moleste et Orfeo se conduit en véritable mari jaloux.

Métastase laïcise, si je puis dire, l'opéra italien, réduisant le rôle du mythe et du surnaturel (qu'il ne maintient que dans ses actions sacrées, consacrées aux faits et aux saints de la chrétienté) et mettant en scène des héros et des hommes d'état. Ranieri de' Calzabigi (*Dissertazione su Metastasio*), son fidèle interprète, lui reconnaît la primauté d'avoir abandonné ce même fabuleux qu'il reprochait aux auteurs français qui avaient confondu « il verisimile dell'epica con quello della drammatica »¹⁵, et donnaient trop de place aux prodiges.

Le surnaturel perd de son attrait en Italie ou, pour mieux dire, c'est l'irrationnel, qui le côtoyait de près, qui s'efface. Ce sont les grands hommes qui entrent en scène à la place des dieux ; l'exceptionnel n'a plus besoin du mythe païen.

Toutefois le mythe ne quitte pas la scène musicale italienne ; au contraire, il va même y revenir dans toute sa puissance. Nous le savons, la réforme de l'opéra a consisté non seulement en un changement de forme dramaturgique et musicale (la totalité sur la suite de numéros), mais aussi en un repêchage de ses caractéristiques originelles, notamment celles qui étaient liées au mythe et au surnaturel. Ce n'est pas un hasard si cette réforme se fait surtout dans l'opéra de cour (à Stuttgart, à Parme ou à Vienne), dans des cours où, comme l'écrivent Dorsi e Rausa, « le istanze riformatrici di alcuni letterati trovarono terreno fertile grazie all'appoggio dei sovrani »¹⁶. La thématique mythologique, qui s'était affaiblie pendant la grande saison du théâtre métastasien, recouvre ses forces et réapparaît dans bien des spectacles. Il suffira de rappeler quelques titres à partir, évidemment, de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, avec Amore soprano toujours en scène et le chœur de Furie et Spettri, pour arriver à *Ippolito ed Aricia* de Traetta, à *Fetonte* composé par Jommelli à Ludwigsburg (1768) sur un livret (de Verazi) tiré de celui que Quinault avait rédigé, presque un siècle auparavant, pour Lully. Ici (dans *Fetonte*) on lit des indications telles que « antro sacro alla dea Teti con

¹⁵ Ranieri de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, vol. I, p. 140.

¹⁶ Fabrizio Dorsi-Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 139.

ara accesa sul fondo » ou « atrio della reggia del Sole » et dans le finale de l'acte II on voit Febus sur le trône entre Temide et la Felicità avec le Tempo à ses pieds « sotto la forma d'alato vecchio ». Fetonte (soprano comme tous les autres personnages sauf Orcane, ténor) chante son air en vers de cinq syllabes entremêlant oxytons et proparoxytons, selon un modèle rythmique qui revient dans l'opéra italien depuis ses origines et jusqu'au XIX^e siècle : « Ombre, che tacite / qui sede avete, / faci, che torbide / luce spandete ; / l'orror che ingombrami / non fomentate / ombre, che placide qui riposate » (II, 8).

Gluck et Traetta sont étroitement liés à la tragédie-lyrique française, ce qui explique que le retour du mythe dans l'opéra italien est aussi dû à l'influence de l'opéra français qui n'a jamais renoncé à la grandeur scénographique qu'assurent les thèmes mythologiques, comme l'illustre livret français, source de *Fetonte*. Évoquons encore *Hippolyte et Aricie* de Rameau ou son *Castor et Pollux* où, dans le prologue, apparaissent les Arts, les Planètes, Mars et Vénus ; à l'acte III nous sommes en enfer, au IV dans les Champs Élysées et au V Jupiter descend du ciel sur un aigle. Lisons Marmontel dans sa *Poétique française* de 1763 : « Dans l'opéra la musique fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique : on est dans un monde nouveau »¹⁷. Si « la première idée » de l'opéra « est venue d'Italie », écrit Marmontel, les Français l'ont « saisie avidement ». « Au lieu des sujets fabuleux, où la fiction qu'ils autorisent met tout d'accord en exagérant tout, [*les Italiens*] ont pris des sujets d'une vérité inaltérable où le fabuleux n'est admis pour rien [...]. Sur un théâtre où tout est prodiges, il paroît tout simple que la façon de s'exprimer ait son charme comme tout le reste » et soit chantée : « le chant est le merveilleux de la parole. Mais dans un spectacle où tout se passe comme dans la nature et selon la vérité de l'histoire, par quoi sommes-nous préparés à entendre [...] parler en chantant ? » Si les Italiens, écrit encore Marmontel, ont perdu de leur vertu pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle et la première du XVIII^e, les Français ont agi autrement : « Quinault [...] rendit son théâtre fécond en prodiges ; il se facilita le passage de la terre aux cieux et des cieux aux enfers ».

Même Ragueneau, qui est très prodigue en compliments pour l'opéra italien, doit admettre que les Français ont l'avantage de disposer de voix qui conviennent mieux à des êtres supérieurs : « Nos opéras ont

¹⁷ Jean-François Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. II, p. 329.

de plus grand avantage sur ceux des Italiens, du côté des voix, par les Basses-contras qui sont si communes chez nous et si rares en Italie [...]. Dans les personnages de Dieux et de Roys, quand il faut faire parler, sur la scène, un Jupiter, un Neptune, un Priam, un Agamemnon, nos acteurs, avec le son de leurs grosses voix, ont toute une autre majesté que ceux des Italiens »¹⁸.

Du côté des Italiens, c'est Stefano Arteaga qui se fait le témoin de cette spécificité de l'opéra français ; il écrit que, si elle a commencé à s'effacer de l'opéra italien, qui doit désormais faire ses comptes avec les budgets et les recettes, la coûteuse exploitation du mythe a mieux résisté dans l'opéra français qui est toujours aux frais de l'État. Il rappelle que D'Alembert avait jugé l'opéra français préférable justement parce qu'il y règne « il meraviglioso », tandis que dans l'opéra italien « regna il vero comunemente »¹⁹.

Si, au début de l'opéra italien, c'était le mythe qui justifiait le surnaturel (souvent musicalement confondu avec l'humain des personnages), c'est maintenant la grandeur sacrée du surnaturel qui justifie ce qui reste du mythe : éblouissant les spectateurs, cela contribue plus à souligner l'invraisemblance de l'opéra qu'à la cacher afin de ne pas déranger les attentes de vraisemblance du public, comme jadis.

C'est donc aussi grâce à l'influence de l'opéra français que le mythe revient vers l'opéra italien, au milieu du XVIII^e siècle ; un retour qui va de pair avec l'exploitation des sujets de l'ancienne tragédie grecque : il suffit de nommer l'*Alceste* de Gluck, les deux *Iphigénie* et celle de Piccini, ou les innombrables mises en scène d'*Antigone* (Galuppi, Traetta, Zingarelli) ou de *Medée*, voire la *Fedra* de Paisiello. Nous y reviendrons plus loin. La leçon de la tragédie-lyrique française est revalorisée par Calzabigi qui maintenant a complètement changé d'avis sur Métastase et prône un opéra plein de merveilleux : « la vera sublime Tragedia [...]

¹⁸ François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique*, Paris, 1702, pp. 11-12.

¹⁹ Stefano Arteaga, *Delle Rivoluzioni* cit., p. 45. Ce n'est pas un hasard si aujourd'hui l'opéra français bénéficie d'une tradition d'études sur le thème du surnaturel (et du fantastique) plus importante que l'opéra italien : nous citerons ici seulement le colloque de Rennes 2009 sur *Opéra et fantastique*, édité par Hervé Lacombe et Timothée Picard, et publié aux Presses Universitaires de Rennes, 2011 et, à paraître, les actes d'un colloque de l'Opéra Comique et du Palazzetto Bru Zane de Venise : *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, édités par Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, pour Symétrie.

di cui abbiamo luminosi modelli ne' Greci [...] e ne' Francesi, esser deve un vulcano in eruzione con tenebre e lampi e fulmini e vampe e diluvi di foco e rimbombo di tuoni e scosse di terreno »²⁰. Algarotti rappelle que la grandeur scénographique liée à la mythologie avait survécu surtout dans le théâtre musical français et avait disparu de l'opéra italien à cause de la difficulté de concilier les dépenses de fonctionnement et des sujets coûteux, ces raisons pratiques engendrant les changements les plus significatifs dans le choix des thèmes de l'opéra italien : « Fu adunque forza pigliare altri provvedimenti e partiti, onde da una banda si venisse a risparmiare quanto profondere doveasi dall'altra. E però l'Opera discese come di Cielo in terra, dal consorzio degli Dei fu esiliata tra gli uomini: e lasciati da canto gli argomenti favolosi, si pose mano a' soggetti storici meno magnifici di lor natura, e meno dispendiosi... » Cependant, s'il y a des problèmes de mise en scène pour les sujets mythologiques, en Italie il y en a aussi pour les sujets historiques : « Il fatto sta, che tanto co' soggetti cavati dalla Mitologia, quanto dalla Storia vanno quasi necessariamente congiunti di non piccioli inconvenienti. I soggetti cavati dalla Mitologia [...] [per] il gran numero di macchine e di apparimenti che richiedono [...] All'incontro i soggetti cavati dalla storia non così bene si confanno con la Musica, che in essi ha meno del verosimile... » Algarotti conseille alors l'éloignement dans le temps ou dans l'espace, une sorte d'exotisme qui assurerait, par son extraordinaire, des sujets convenables à un théâtre où l'on chante au lieu de parler²¹.

Le merveilleux apparaît alors sous une forme nouvelle que l'on emprunte aux contes fabuleux, anciens et modernes, littéraires et populaires, des poèmes, plutôt qu'au mythe classique. Rameau avait d'ailleurs déjà montré dans ses tragédies lyriques que mythologie ancienne et exotisme moderne pouvaient s'entendre, sinon se rejoindre. Dans ses *Indes galantes*, une grande scène de tremblement de terre tient lieu d'apparition surnaturelle. Lisons encore Algarotti :

...il regno dell'Opera [verrebbe] ad essere più ampio, per così dire, ed anche più legittimo, che d'ordinario esser non suole [...] [se trattasse] di Montezuma, sì per la grandezza, come per la stranezza e novità dell'azione, dove fariano un bel contrasto i costumi Messicani, e gli Spagnuoli vedutisi per la prima volta insieme, e verrebbe a dispiegare quanto in ogni maniera di cose avea di magnifico e peregrino l'America in contrapposto dell'Europa. Parecchi soggetti ne possono ancora fornire l'Ariosto, ed il

²⁰ Ranieri de' Calzabigi, *Scritti...* cit., vol. II, p. 498.

²¹ Francesco Algarotti, *Saggio...* cit., p. 17.

Tasso [...]; ne' quali soggetti, al popolo notissimi oltre a un gran gioco di passioni, entrano anche i prestigj della Magia [...] Così Enea in Troja, e Ifigenia in Aulide [...] Non mancherebbono altri simili argomenti di una eguale convenienza, e fecondità. In fatti chi sapesse pigliare con discrezione il buono de' soggetti favolosi dei tempi addietro, ritenendo il buono dei soggetti dei nostri tempi, si verrebbe quasi a far dell'Opera quello, che è necessario fare degli stati; che, a mantenergli in vita, conviene di quando in quando ritirargli verso il loro principio²².

En fidèle métastasien, Algarotti recommande de remplacer les dieux par des héros et des personnages littéraires. Il semble se soucier de réduire ce poids du surnaturel (Arteaga l'appelait « aborto dell'umano delirio ») que, bien évidemment, les philosophes de l'âge des Lumières n'appréciaient que peu. Mais il montre aussi un nouveau goût pour le fabuleux, l'exotique. Le surnaturel commence à changer de forme, de visage, quittant peu à peu les dieux. De l'Olympe et des champs idylliques que fréquentaient les bergers grecs du mythe, on passe à d'autres paradis, plus sombres, et à d'autres paysages, plus effrayants. On avance ainsi vers la dernière étape de notre parcours : un surnaturel sans mythe, ni dieux.

Le changement arrive par degrés. Tout d'abord, on continue à regarder à l'ancien mythe puisqu'il véhicule la grandeur sacrée, la solennité majestueuse (le « Vestibulo magnifico del Real palazzo » où l'on joue l'acte III d'*Alceste* de Gluck), de terribles contrastes de couleurs et de situations, le merveilleux (encore *Alceste* où l'on entend un oracle sortant d'une statue, le chœur des dieux de l'enfer, « non veduto », et une voix cachée). Les didascalies de l'acte III de la version française d'*Alceste* nous donnent en résumé l'idée que nous voulons expliquer : « Le Théâtre représente un Site affreux ; le fonds est rempli par des arbres desséchés et brisés. Sur un des côtés on voit des rochers suspendus et menaçant ; de l'autre une Caverne, d'où sort de temps en temps un feu obscur. C'est l'entrée des Enfers ». Ce sont bien là la grandeur, l'attrait de l'horrible préromantique et l'atmosphère sacrale du mythe.

Si, comme nous l'avons relevé, le mythe et son surnaturel ont mieux survécu, aux XVII^e et XVIII^e siècles, dans l'opéra français, il n'est pas anodin que, lorsqu'ils reviennent à l'opéra italien, dans la seconde moitié du XVIII^e, c'est dans des drames musicaux à mi-chemin entre

²² *Idem*, pp. 20-21.

les deux traditions, composés par des auteurs italiens ayant beaucoup travaillé hors d'Italie.

Dans le finale de *Medée* de Cherubini (1797), l'héroïne, qui vient de tuer ses enfants, entre en scène « entourée de trois Euménides et après avoir avoué son crime horrible elle crie au désespéré Jason qu'elle l'attendra sur les bords du Styx et à ces mots elle s'enfonce avec les trois Euménides qui la saisissent. Des flammes sortent du gouffre où elle est descendue ; le feu se communique au temple et au palais ; le tonnerre éclate ; enfin le temple, la montagne même s'écroule et s'abîme ». Dans *La Vestale* de Spontini, c'est la flamme qui s'éteint et qui, rallumée par la foudre, embrase miraculeusement la robe de la prêtresse.

Par la suite, ce sont le côté obscur de la raison et l'épouvantable de la nature qui prennent la place du surnaturel, auparavant occupée par les divinités de l'Olympe ou les esprits de l'enfer. Les dieux et les demi-dieux du mythe et des anciens poèmes s'en vont, relayés par les forces du mystère : les morts, les ombres, les fantômes (tel que celui de Nino dans *Semiramide* de Rossini). Une nature imprévisible et menaçante remplace les personnages et le langage divins, comme dans *Mosè* de Rossini, lorsqu'Osiride est frappé à mort par la foudre de Dieu, ou dans *Nabucco* de Verdi, lorsque la couronne est arrachée au roi par le tonnerre et l'éclair du ciel.

Le surnaturel quitte la lumière de l'Olympe et devient magie noire, effroi, sorcellerie. Il ne se manifeste plus physiquement à la scène par le biais de chanteurs personnifiant des divinités ou des demi-dieux ou des esprits diaboliques ; il se révèle surtout par le mystère, caché derrière des voix dont on ne voit pas la source (des oracles, des statues qui parlent, comme dans *Idomeneo* de Mozart), dans des mouvements de la nature (toujours *Mosè* et *Nabucco*), dans des apparitions affreuses, tel le Commendatore de *Don Giovanni*, dont la voix a servi de modèle à beaucoup d'apparitions du *melodramma* du XIX^e siècle. C'est la voix effrayante du moine que l'on prend pour celle de l'empereur Charles-Quint, mort depuis longtemps, dans le finale de *Don Carlos* de Verdi ou, dans *Attila*, la voix d'un vieillard effroyable, que le héros entend dans son rêve.

C'est la forme romantique du mythe et du surnaturel, qui ne se lie plus à l'Olympe grec mais à d'autres paradis, plus nordiques et brumeux, et, pourrait-on dire, à de nouveaux enfers, à la nature et à ses gouffres ;

une forme qui peut enfin se passer de la voix humaine et ne parler que par les instruments (ou leur soudain silence) et n'être visible (plutôt qu'audible) que par des jeux de lumière (comme dans *Attila*, lorsqu'un soudain « soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme »)²³.

Nous nous bornerons à remarquer que, dans cette résurgence du surnaturel, l'opéra italien affiche une dimension religieuse nouvelle, se nourrissant de mythes différents, venus du Nord : en Italie, c'est la traduction de l'*Ossian* par Melchiorre Cesarotti qui les met sous les feux de la rampe, ainsi que, dans toute l'Europe, un certain regain de fortune de Shakespeare, reconnaissable dans le goût du fantastique (pour l'opéra italien il suffit de songer à *Macbeth* de Verdi et à ses sorcières barbues). À cela ajoutons les thèmes de l'ancienne religion biblique qui ne tarderont pas à séduire les Italiens (Rossini et Verdi). Évoluant du mythe classique limpide vers le ténébreux surnaturel nordique (*Norma* ou, si on veut, même *Lucia di Lammermoor*, quoique très différent) et vers la foi chrétienne et juive, la composante religieuse de l'opéra gagne en puissance musicale ce qu'elle perd en possibilité d'être représentée à la scène par des personnages ; à leur place s'imposent souvent de pures images musicales, malgré la survivance de formes harmoniques, métriques, chorégraphiques et scénographiques que l'on connaît depuis les origines de l'opéra. Il s'agit désormais d'un surnaturel sans mythe, éloigné de toute religion positive (soit-elle culturelle, pratiquée ou simplement culturelle, littéraire), placé dans les profondeurs du cœur humain²⁴.

²³ Il faudrait ajouter à ce propos le tournant marqué par l'opéra romantique allemand, notamment par Weber, dans le traitement du surnaturel et de sa fonction sur les planches lyriques. « Weber [...] évoque autour de lui le royaume des puissances obscures [...] ; la nature [...] devient ici partie constituante, et même personnage du drame » (René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 104).

²⁴ Même après ce profond changement, l'opéra italien du XIX^e siècle ne renonce pas du tout à la dimension mythique et sacrée de ses origines. Et, soit dit en passant, il n'y renoncera même pas au XX^e siècle, vu que nous retrouverons encore Orphée chez Alfredo Casella et Gianfrancesco Malipiero, deux auteurs pourtant assez éloignés du mélodrame romantique.



Le voci del sovrannaturale: oracoli e messaggeri nell'opera italiana

Elisabetta Fava
Università de Turin

Mentre i trattatisti discutevano sulla liceità del ricorso al sovrannaturale, e sui limiti entro cui eventualmente circoscriverla, i musicisti non sembravano nutrire alcun dubbio: il sovrannaturale offriva eccellenti opportunità di sperimentazione, e persino quando la sua presenza quasi continua nei soggetti operistici di argomento mitologico rendeva oggettivamente impossibile conferirgli un rilievo particolare, si individuarono prontamente alcune tipologie che potevano staccarsi dal discorso generale e acquisire lineamenti musicali ben connotati e peculiari. Si trattava dei casi in cui il dio non interviene come semplice personaggio, e nemmeno come *deus ex machina* dello scioglimento; anzi, in quest'ultimo caso di solito il compito di evidenziare l'eccezionalità della situazione viene lasciato all'apparato scenico, mentre il compositore spesso si limita a trattare il passo in semplice recitativo, quasi sdegnando altre cure che poi sarebbero state ignorate dal pubblico polarizzato sull'apparato visivo¹. Quando però il dio, o un suo emissario, si fa portavoce di leggi e decreti universali e interviene per comunicarli ai mortali, si individua una situazione anomala, meritevole di un adeguato riscontro musicale che la stagli sull'intera partitura, come se per un attimo fosse un altro mondo ad affacciarsi entro i confini stabiliti della vicenda.

¹ Casi di questo genere sono numerosissimi; ci limitiamo a citare la loro incidenza ancora nel teatro di Händel (per esempio nell'*Alcina* – III, 9 e scena ultima –, dove il crollo della reggia incantata non lascia alcuna traccia sulla partitura); il finale dell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck e dell'*Ifigenia in Tauride* di Piccinni si risolve in recitativi scarni, ma in trionfi scenografici. Nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künsten*, al lemma *Gemälde* nella sua accezione musicale, Johann Georg Sulzer parla in termini molto severi della musica destinata ad accompagnare i grandi quadri scenici spettacolari, come di una musica destituita del suo vero senso e ridotta a vuota colonna sonora. Si capisce anche come i musicisti preferissero astenersi dallo spendere risorse inventive per passi che poi sarebbero stati rovinati, anche dal punto di vista uditivo, dal rumore prodotto dai congegni scenici.

Le soluzioni messe in campo in età così precoce si modificheranno e si arricchiranno via via, conservando però alcuni contrassegni caratteristici persino nel pieno dell'Ottocento e nel contesto così diverso del fantastico tedesco e della fiaba russa.

Tra le costanti destinate a sopravvivere negli anni, una è senz'altro la minore caratterizzazione delle divinità celesti: le voci chiare si mimetizzano di più nell'insieme delle voci coinvolte e non si distinguono per nessun tratto timbrico, armonico o melodico rispetto agli altri personaggi della vicenda; senza contare che, come Victor Hugo avrebbe fatto notare ancora due secoli più tardi, l'imperfezione dà molti più spunti inventivi rispetto alla perfezione, considerata artisticamente meno stimolante: pensiamo alle sinfonie *Dante* e *Faust* di Franz Liszt, in cui i temi legati al paradiso o alla figura angelicata di Margherita si ripetono immutati, mentre le idee che evocano luoghi e personaggi demoniaci conoscono trasformazioni e varianti continue. Qualcosa del genere accade anche all'opera: le divinità inferie (non necessariamente infernali) sono quelle che sollecitano nuove soluzioni e che di per sé introducono un linguaggio inedito e immediatamente percepibile come eccezionale. Inoltre, le divinità inferie possono dar luogo a due grandi tipologie: da un lato la voce solista dell'oracolo, della divinità ctonia, del fantasma-messaggero come Nino o il Commendatore, voce scura, che declama lentamente e con cadenze regolari e autorevoli; dall'altro gruppi corali di furie, streghe, spiriti di varia entità, che immettono nell'opera il lessico del sacro, ma lo mutano di segno con opportuni accorgimenti: le imitazioni polifoniche si fanno agonistiche, le armonie sono spesso dissonanti, il ritmo e il profilo melodico sono irregolari e squilibrati.

Voci d'oltretomba e messaggeri dell'altro mondo

Nella *Dafne* di Peri (e ancor più in quella di Caccini) l'uniformità del flusso musicale è tale da impedire la definizione di un lessico musicale in grado di individuare la dimensione ultraterrena, di dare valenza musicale al miracolo e alla presenza del divino. Ma non è già più così nell'*Orfeo* (1607) di Monteverdi, pure così precoce; qui la figura di Caronte si avvale già di prerogative che la staccano dal contesto e che definiscono un lessico destinato a lasciar tracce indelebili nella storia della musica. Innanzitutto spicca la scelta del ruolo vocale: in un contesto che tende al registro medio, Caronte è un basso, e la gravità del suo timbro è messa in risalto dal sigillo autorevole delle cadenze,

che si sprofondano in zone letteralmente tombali. Caronte parla con una certa lentezza, quasi a indicare la sua provenienza da un mondo in cui il tempo, essendo eterno, corre a velocità diversa rispetto a quello umano; a questo rallentamento, destinato a rimanere un tratto costitutivo e irrinunciabile del lessico oracolare, si aggiunge una scrittura vocale fatta apposta perché le parole restino ben scolpite e ne sia garantita la comprensione; quest'impostazione declamatoria resta oltretutto accentuata dal confronto diretto col canto duttile di Orfeo. Inoltre Caronte è accompagnato dall'organo (precisamente dal regale), che fissa dietro al personaggio una doratura sacrale, sintomatica della sua appartenenza al mondo dell'oltretomba.

L'effetto, ribadito nell'atto seguente col trattamento riservato a Plutone, è tale da costituire un precedente a cui rifarsi negli anni a venire, rideclinandone gli elementi con sostanziale fedeltà, per quanto via via immettendo sfumature nuove in relazione alla novità dei soggetti e all'evoluzione del linguaggio musicale. Un caso emblematico è per esempio *La Morte d'Orfeo* (1619) di Stefano Landi, che documenta l'influsso immediato dell'*Orfeo* monteverdiano, ma al tempo stesso si stacca da questo calderone epigonale fin dalla scelta della trama, che narra la storia di Orfeo dal punto in cui Monteverdi l'aveva lasciata. Fin dal sottotitolo di 'tragicommedia pastorale', Landi vuole denotare una presa di distanza dagli esperimenti precedenti e un nuovo tentativo di commistione: fra gli ingredienti che si avvicendano, la presenza del sovrannaturale nella sua valenza di presagio di morte svolge una parte cruciale. Persa Euridice, Orfeo non vuole più aver nessun contatto con le donne e con parole di disprezzo rifiuta di invitarle alla festa che si dispone a dare: le Menadi, incluse nel rifiuto, preparano la vendetta, e questa scena è fra le più straordinarie dell'opera: un coro in versi brevissimi e martellanti riesce a render l'idea della danza bacchica e pone i presupposti per tante scene a venire in cui le streghe danzano. Questo coro fra l'altro è usato come ritornello e inframmezzato da interventi solistici, prima del Furore, che ha un vero e proprio ballabile, poi di una Menade corifea che deve cantare con voce stridula, capovolgendo i canoni abituali di bellezza: anche in questo caso, l'idea che una strega o uno spirito negativo non possano esprimersi in linee cantabili e gradevoli arriverà immutata fino all'opera romantica. Se la scena in cui Orfeo incontra Caronte replica sostanzialmente il passo corrispondente di Monteverdi, qui l'invenzione è invece molto personale: il poeta aveva già fornito versi brevi e martellanti («Bacco Niseo, / Libero Bacco, / Liceo Evio, / Bacco Tirsigero»),

Landi ne scombina ulteriormente il ritmo interno in modo da alternare le terminazioni piane alle sdruciole («Bacco Niséo, / Bacco Libero»).

Un passo ulteriore su questa strada ci viene offerto qualche anno dopo col *Sant'Alessio* (1632), glorioso atto di fondazione della scuola operistica romana, che trapianta il sovrannaturale dal contesto mitologico in quello biblico. Qui vengono già impiegate le voci asessuate e idealizzate dei cantori evirati, in particolare per la parte del protagonista, a cui già spettano diverse arie; in questo clima trova il massimo risalto il basso «stupendissimo» che incarna il demonio tentatore, a cui non spetta alcuna aria, ma che fa da corifeo in una scena collettiva molto articolata e composita (I, 4): come spiega la didascalia, oltre al demonio (la cui uscita solistica è sorretta dall'organo, come in Monteverdi) c'è un coro di demoni dentro la scena e un secondo coro di demoni che balla in scena: l'elemento della danza si conferma peculiare a queste scene, dunque, ma si combina con la presenza di voci invisibili, occultate dietro il palcoscenico, in modo tale da acquisire risonanze inusuali e inquietanti (ancora nel *Macbeth* Verdi insisterà perché le apparizioni, con gli strumenti che le accompagnano, siano collocate sotto il palcoscenico). Il coro di demoni è solo maschile e vi compare già il ritmo ternario che si ritroverà ancora nelle Furie dell'*Orfeo* di Gluck, complice la versificazione in sdruciole preparata da Rospigliosi per questo punto; l'accavallarsi delle voci pare una parodia del contrappunto, nervoso anziché costruttivo, con quel tono di lotta che avranno ancora i cori-turba delle Passioni di Bach.

Un altro caso interessante, che applica questi contrassegni linguistici a un contesto mutato, si trova nel finale del primo atto del *Giasone* di Cavalli (Venezia, 1648 o 49): Medea si è ritirata nella sua stanza degli incantesimi per evocare gli spiriti a cui chiede di aiutare Giasone nella conquista del vello d'oro. La scena presenta un evidente rallentamento ritmico rispetto alle precedenti, e l'accompagnamento orchestrale ha un passo così uniforme da esser quasi catatonico, quasi che, per tessere le sue magie, Medea si debba estraniare dal tempo degli esseri umani. Regolare come versetti liturgici è anche la melodia con cui invoca gli spiriti, fra l'altro usando di nuovo le clausole sdruciole che contribuiscono a dilatare le frasi. All'invocazione di Medea gli spiriti si fanno sentire: restano invisibili, ancora una volta, e cantano senza accompagnamento strumentale, come nelle antiche polifonie, se si eccettua l'intervento puramente ritmico (e quindi danzante) del tamburello; ultimo tocco che completa la scena, l'apparizione di Volano, lo spirito

più importante, che assicura a Medea la propria collaborazione con tono asciutto e declamatorio, appoggiandosi però all'accompagnamento di un organo: inutile dire che anche in questo caso la parte dello spirito è affidata a una voce di basso.

Avventure inglesi

L'intervento di Zeno e di Metastasio espunse dall'opera italiana non solo gli elementi più mirabolanti, ma *tout court* le irruzioni del soprannaturale, soppiantate da una costruzione razionale e da un impianto legato alla storia antica. Questa eclissi del magico, però, non interessò l'opera francese, che seguiva ormai vie sue autonome e che si affezionò alle scene di oracoli tanto da farne quasi una tappa obbligata di ogni soggetto operistico²; e non interessò nemmeno l'opera inglese, che rappresenta uno sviluppo un po' a sé stante del soprannaturale. Fondamentale in questo senso era stata l'assimilazione, da parte di Purcell e dei suoi librettisti, del modello del teatro di prosa di Marlowe e di Shakespeare, dove le irruzioni del fantastico erano tutt'altro che rare. Beninteso, va notato che qui cominciamo a scostarci dal meraviglioso di origine divina, aprendo le porte a una zona più legata a credenze popolari e suggestioni di fantasia: su questa differenza si sarebbe giocata nel secolo successivo, e soprattutto in Italia, la partita pro e contro il soprannaturale: tollerato se connesso alla fede religiosa, come nel *Mosè in Egitto* o nel *Nabucco*, deprecato quando riconducibile piuttosto a quella che viene bollata come superstizione e che di solito deriva proprio dalla dimensione magico-animistica familiare ai paesi nordici³.

Questo innesto del fantastico sul mitologico ha la sua riuscita più esemplare in *Dido and Aeneas* (1689) di Purcell, che contiene un particolare sintomatico. Mentre in tutte le varianti della vicenda sono gli dei a esigere che Enea abbandoni Didone, e chiedono da lui questo sacrificio perché il destino di Roma è più importante del destino di un singolo, nel testo di Nahum Tate sono invece le streghe a istigare con l'inganno Enea alla partenza, e non perché siano interessate alla fondazione di

² Cfr. in particolare Caroline Wood, *Orchestra and spectacle in the tragédie en musique 1673-1615: oracle, sommeil and tempête*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 108 (1981-2), pp. 25-46.

³ Cfr. Andrea Chegai, *Musica fantastica. Coordinate di un paradigma estetico nell'Ottocento musicale italiano*, «Analecta musicologica» Band 37, Laaber, Laaber Verlag 2005, pp. 327-384.

Roma, bensì perché intendono rovinare l'odiata regina di Cartagine⁴. La sequenza musicale derivata da questo inedito innesto della stregoneria nel racconto mitologico è una pietra miliare della scrittura operistica: ambientata nell'antro di una maga, che risalta fra gli altri personaggi per l'eccezionalità della sua voce scura e per l'attitudine declamatoria del suo canto, la scena consta di un'evocazione, conseguente apparizione delle streghe, coro di spiriti che sghignazzano (eredità, questa, del *masque*), danza delle furie: la musica fa pensare a una messa nera, perché attinge a una scrittura che di per sé pertiene alla sfera del sacro; quindi le cadenze solenni del Caronte monteverdiano cominciano a istituzionalizzarsi e il linguaggio del sacro viene rovesciato nel suo contrario: ivi compreso l'effetto di echi del coro finale, ereditato anch'esso dal contesto sacro (pensiamo agli echi nel *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi) e deformato a emanazione paurosa di un mondo invisibile e spaventevole.

Nel trapiantarsi a Londra, Händel raccoglie quest'eredità di Purcell e la innesta sia sul terreno dell'opera italiana, sia su quello ancor più propizio dell'oratorio. Citiamo almeno i casi di *Alcina* e *Orlando* per documentare il ritorno del meraviglioso (e dei soggetti ariosteschi) sulle scene operistiche, mentre in tutta Europa si sta affermando invece la lucidità metastasiana. Nell'*Alcina* la reggia fatata è in realtà una reggia sontuosa e concreta, senza tracce di magia; ma quando Melisso mette al dito di Ruggiero l'anello fatato (II, 1), e la reggia si rivela un 'luogo orrido, e deserto', l'orchestra (limitata in questo punto ai soli archi) si irrigidisce in un unisono generale, con ritmo puntato raggelato e melodia piena di sbalzi fra grave e acuto, come ancora un secolo dopo farà Schumann nel *Luogo maledetto* delle *Waldszenen*: la melodia all'improvviso si spezza in frammenti disarticolati, l'armonia sparisce per far posto alla nudità dell'unisono; e anche la scena del II atto in cui Alcina, sola nella «stanza sotterranea delle magie», evoca le Furie, si segnala per l'eccezionalità della condotta armonica (lo scarto fra re minore e si maggiore era molto forte per l'epoca, e destinato col tempo a diventare un simbolo musicale del sublime) e per l'insolita aridità della linea vocale, spigolosa, interrotta e spesso nuda, senza strumenti a sorreggerla. In compenso, passa del tutto inosservata sotto il profilo

⁴ Cfr. Silke Leopold, *Handbuch der musikalischen Gattungen, 11 - Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 2004, p. 222: «[Tate] erfand eine neue Handlung, wie sie das englische Theater nicht erst seit Shakespeares *Macbeth* liebte. Denn hier sind es nicht die Götter des Olymp, die Aeneas befehlen, Dido zu verlassen und seine Aufgabe [...] zu erfüllen, sondern Hexen, die Dido hassen und vernichten wollen».

musicale la penultima scena dell'opera, la più spettacolare, quella in cui si assiste al fragoroso crollo della reggia di Alcina.

Il libretto anonimo ricavato da quello di Carlo Capece del 1711 e destinato all'*Orlando* londinese del 1733 inserisce fra i personaggi ariosteschi un mago, Zoroastro, che la voce di basso basta di per sé a isolare nella compagnia di canto dominata da voci chiare di donne o di evirati. Nel finale dell'atto II Orlando, che ha assistito alla sparizione prodigiosa di Angelica rapita da una nuvola, è in preda a un furore che confina con l'allucinazione: circostanza destinata a tornare in molti soggetti operistici futuri, dove la visione del sovrannaturale scatena turbamenti psichico o addirittura follia. Nel terzo atto Zoroastro trasforma il bosco in un'orrida spelonca, e la formula magica viene scandita in regime di recitativo accompagnato, su ritmi puntati, di una fissità inquietante, con quel carattere di attesa e di tensione peculiare a queste scene di magia e di evocazione. Indubbiamente, l'apice di questo lessico del meraviglioso si ha nell'oratorio *Saul*, in una scena a metà strada tra lo scongiuro e l'oracolo, quando Saul va da una strega per farle evocare l'ombra di Samuele. Se le Menadi del *Sant'Alessio* cantavano con voci stridule, qui la strega viene addirittura affidata a una voce tenorile, e quindi grottescamente contraffatta. Questa donna che ha perduto la femminilità, forse anche perché decrepita, è affiancata da due voci di basso: quella di Saul, che è scura per denotarne la regalità, e quella di Samuele, così scura da risultare sepolcrale come può essere solo uno spirito dell'oltretomba, per di più ex sacerdote. L'evocazione ha la lentezza e la fissità tipica delle scene oracolari, qui agevolata dalla predisposizione innata di Händel alla solennità e al grandioso; la voce di Samuele proviene spesso da un punto più distante rispetto alle altre (l'oratorio non prevede scene, ma è pur sempre possibile dislocare le voci in punti più lontani della sala) e si usa accompagnarla all'organo anziché al clavicembalo, benché su questo punto l'edizione originale non dia indicazioni esplicite.

L'opera italiana all'estero e il contagio del sovrannaturale

Nella seconda metà del Settecento l'opera italiana è al suo apice, e per mantenersi a questo livello comincia a guardarsi intorno, assimilando da un lato i modelli francesi, dall'altro l'esperienza strumentale sempre più ricca di suggerimenti, soprattutto in Germania. L'italiano Jommelli resta per 16 anni alla corte di Ludwigsburg; il tedesco Gluck è incaricato di

‘riformare’ l’opera italiana; l’austriaco Mozart viene chiamato a scrivere opere italiane, fra cui l’*Idomeneo* per la corte di Monaco.

Il *Fetonte* di Jommelli (Ludwigsburg, 1768) deriva da una fonte francese illustre, il *Phaéton* di Quinault già musicato da Lully, e contiene almeno due punti interessanti per un discorso sul meraviglioso. Il primo è un coro di Tritoni (I, 4) la cui funzione è addormentare Proteo, ossia svolgere collettivamente l’azione incantatoria che era riuscita a Orfeo con Caronte nell’opera di Monteverdi: qui è interessante vedere come il modello della ‘piva’ natalizia, col suo placido ritmo di barcarola in 6/8, le sonorità pastorali dei corni, la melodia avvolgente, cambi di segno e venga interpretato come musica d’ipnosi. Andrà notato come nel *Fetonte* la presenza del Sole non sia accompagnata da particolari marcatori musicali, per cui lo vediamo non tanto come un dio, quanto come un personaggio di riguardo. Viene invece investito da un presagio di sovranaturale Fetonte stesso, quando sta per inoltrarsi nel passaggio che dai visceri della terra sbuca accanto al trono del Sole (II, 8): nel libretto ritroviamo la presenza sintomatica dei versi sdrucchioli, nella fattura melodica la regolarità propria dei momenti profetici, nel ritmo l’immobilità ipnotica, nell’andamento la lentezza già riscontrata nei casi precedenti, nel timbro il periodico inabissarsi al grave.

Ma è soprattutto nelle opere di Gluck che si trova perfettamente assorbita la lezione degli oracoli francesi, ora trapiantata in contesto italiano: per brevità e perfezione di scrittura queste sono le manifestazioni in assoluto più efficaci che il sovranaturale possa conoscere. Nell’*Orfeo* il mondo infero è rappresentato dalle Furie: caso esemplare in cui l’irruzione dell’aldilà giustifica l’infrazione delle regole usuali di scrittura, in una pagina che per lungo tempo rappresentò quanto di più avanzato si potesse immaginare in termini di armonia (con le discrepanze fra orchestra e voci), di potenza sonora (complici l’uso dell’unisono nel coro e dei tromboni in orchestra), di spigolosità del canto, di urti ritmici (la prefazione strumentale solenne in tempo pari, l’attacco delle Furie sui versi sdrucchioli che chiedono invece un andamento ternario, la conclusione col verso tronco inaspettato). Ma il vero oracolo si affaccia solo in *Alceste*: e l’idea di discontinuità interna si riconferma nettamente, perché anzi la voce del dio pare un corpo estraneo, una vera irruzione da un mondo lontano che parla un linguaggio diverso e straniante: non per nulla E. Th. A. Hoffmann nel suo racconto *Il cavalier Gluck* descrisse il nostro musicista come colui che aveva visto nelle segrete cose e aveva

udito la voce del divino. Tale pare infatti la frase lapidaria dell'oracolo (I, 4), fra l'altro lungamente introdotta dall'arringa del sommo sacerdote che a un certo punto cade quasi in deliquio (come simulerà di fare Ulrica nel *Ballo in maschera*) intuendo che il dio sta per parlare: due voci di basso una di seguito all'altra, la prima in un lungo recitativo accompagnato, l'altra in un puro sillabato, ripetendo come in trance il metro ritmico lunga-due brevi, alonata in orchestra dagli accordi affidati all'impasto di ottoni (tre tromboni) e fiati (oboi, fagotti e corni), mentre gli archi mettono la sordina per trovare un suono spettrale e filiforme: l'oracolo pare quindi un inserto posto fra virgolette, senza punti di contatto con quanto precede e quanto segue, sospendendo addirittura la percezione del tempo che scorre e che qui invece sembra bloccarsi e privarsi di ogni palpitazione umana (con questa lentezza profetica canterà ancora Erda nel *Ring* di Wagner). Si noti, poi, che questa voce resta invisibile, proviene dalla statua del dio e si colora quindi di un particolare rimbombo che la rende incommensurabile rispetto a tutte le altre voci. A questo modello si ispira anche il quadro che si svolge nel vestibolo dell'Ade (III, 4), molto articolato e ricco di spunti che non è possibile enumerare singolarmente. Siamo al momento della crisi definitiva: Alceste vuole salvare Admeto, che cerca di impedirle di varcare la soglia dell'Ade; ma anche gli spiriti infernali, al solito invisibili, tentano di dissuaderla, con un lessico a metà tra le Furie e i cori liturgici: sbalzi dinamici e accenti fuori asse da un lato, andamento solenne dall'altro (l'abituale rallentamento del tempo corrisponde alle indicazioni *lent* e *gravement* per i due interventi degli spiriti); e su tutto la presenza connotante dei tromboni, così evocativi delle canne d'organo. Ma il momento di punta è quello in cui si presenta Tanato, «un giovine nero con due faci nelle mani, circondato dagli dèi della morte»: Tanato è voce di basso e riferisce a sua volta quanto detto da Caronte (l'accumulo di segnali d'oltretomba è un aiuto che il librettista porge, al suo solito, al compositore): le sue frasi sono brevi e spoglie, una vocalità che spicca anche nel contesto 'riformato' di *Alceste* e che resta ancor più sottolineata dalla sua alternanza, a mo' di antifona, con gli squilli solenni dei tromboni. Seguirà l'intervento decisivo e battagliero di Ercole, al quale replica il coro sempre invisibile, ma ora placato, e addirittura 'doux'; interessante notare che la sentenza finale di Apollo, che pure è una voce di basso, scivola quasi in secondo piano, in un semplice recitativo accompagnato, simile a quello che troveremo al termine dell'*Iphigénie en Tauride* (1779), dove quando tutto sembra perduto appare Diana e «scende fra i combattenti avvolta in una nuvola».

Mozart non assimilò molto, da Gluck, che era così diverso da lui: ma lo prese a modello dovendo realizzare la scena dell'oracolo nell'*Idomeneo*, difficilmente immaginabile senza il precedente gluckiano. Anche in questo caso la voce del dio Nettuno resta invisibile e proviene dalla statua; anche in questo caso l'andamento rallenta (di colpo si passa da un *Allegro assai* a un *Adagio*); anche qui la voce del dio è alonata dalla pattuglia di tromboni e corni, composti in accordi che hanno la pacatezza della liturgia e qualche irregolarità armonica consentita dalla situazione in cui anche le regole della natura sono rotte dal manifestarsi del divino; da notare, come variante, la struttura responsoriale in cui la voce resta nuda e si alterna agli interventi degli ottoni.

Nella scena al cimitero del *Don Giovanni* l'unico monosillabo proferito dalla statua del Commendatore è sorretto da uno squillo poco rassicurante dei corni, e seguito da una sterzata armonica evidentissima che dalla tonica di mi maggiore porta a do maggiore: l'incompatibilità fra i due mondi, e la sorpresa di fronte al manifestarsi del soprannaturale, non potrebbe essere espressa in termini più eloquenti. Ma il grande momento del Commendatore è naturalmente quello del finale, quando si presenta a cena da Don Giovanni. Anche in questo caso, assistiamo a un sensibile rallentamento ritmico: dall'*Allegro molto* della scena precedente si passa con l'ingresso in scena della statua a un misurato *Andante*. Cambia poi completamente la sonorità: abbiamo ancora nelle orecchie il timbro esile del complessino che stava allietando il pasto del padron di casa quando di colpo tutta l'orchestra si blocca su due lunghi accordi, gli stessi su cui si è aperta l'ouverture; e su questi accordi entrano anche i tre tromboni, finora rimasti in silenzio, serbati per questo momento. Quando comincia a cantare il Commendatore, l'accompagnamento passa agli archi soli, immobilizzati su un ritmo lunga-breve che per tutta la scena si contrappone al ritmo più evasivo che connota Don Giovanni e suona come un categorico ultimatum; la voce declama lentamente e scandisce bene ogni sillaba, in modo che si imprima; lo scombusolamento interiore degli astanti è reso dagli sbalzi dinamici, con frequenti indicazioni di *fp*. Infine, pur nella sua compattezza liturgica, l'armonia oltrepassa qui di gran lunga gli argini consueti, tanto che questo passo è stato citato molte volte come anticipo della serie dodecafonica (cfr. «Tu m'invitasti a cena»).

Rossini, fantasmi e profeti

Si delinea quindi un vero e proprio lessico del sovrannaturale, con elementi ricorrenti al punto da diventare emblematici; verificchiamone ancora altre occorrenze significative. Almeno due si riscontrano in Rossini: è il caso (pure tralasciando *Armida*) di *Semiramide* e di *Mosè*, dove nel primo caso appare un fantasma mandato a ristabilire la giustizia, una sorta di via intermedia fra il messo celeste e lo spettro di Amleto, nel secondo invece è il profeta a diventare la voce della divinità e ad annunciarne le sentenze. L'apparizione dell'ombra di Nino nella *Semiramide* è interamente localizzata nel finale del I atto, che le cresce per così dire intorno, costruendosi su una lunga sospensione dell'attesa che via via produce l'articolazione interna del quadro e mette l'apparizione al suo culmine. Prima si sente un tuono sotterraneo (affidato al timpano solo, tipico messaggero di morte⁵), poi avvertiamo il terrore nel coro dei presenti (cromatismo, ritmo puntato, prolungarsi del rullo di timpano sotterraneo sono tutti ingredienti del terrore che passeranno immutati nel teatro d'opera romantico), e la scena si congela letteralmente dopo l'uscita di Semiramide che con le labbra dice «è di favor!», con tutta l'intonazione però tradisce il suo vero pensiero: «è di sdegno», tanto la sua linea vocale è instabile, e tanto suona terrorizzata l'emissione che viene richiesta 'sottovoce'. Segue il passo «Qual mesto gemito», dove la voce di Semiramide è sorretta in orchestra da un ritmo anapestico e ossessivo che Verdi riprenderà identico nella scena del Miserere del *Trovatore*. Solo dopo questa lunga perorazione di Semiramide, la tomba si apre: Rossini usa il trombone, ripristina gli sbalzi dinamici *forte/piano* già riscontrati in Gluck, evidenzia il timpano. Dopo tutti questi presagi disseminati nella partitura, finalmente l'ombra di Nino appare sulla scena; ma tace ancora e si fa letteralmente pregare per parlare. Mentre avanza, ancora muto, verso il proscenio, comincia un episodio nuovo («D'un semidio che adoro»), su un ritmo diverso, ma ripetuto con uguale fissità, e mantenendo l'alternanza *fortissimo/piano*; il profilo acefalo di questo ritmo, oltretutto, suggerisce l'affanno dei due colpevoli, Semiramide e Assur, che ormai non sono più padroni delle proprie reazioni. Solo a questo punto finalmente sentiamo la voce dell'ombra: voce sepolcrale di basso, intorno a cui si fa il vuoto anche sonoro, perché resta solo un tremolo d'archi a fargli da sponda. Anche in questo caso il rallentamento prodotto dall'apparizione, la solennità

⁵ Cfr. Frits Noske, *Il motivo esogeno della morte*, in Lorenzo Bianconi, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 255-275.

con cui scandisce le sue parole, il carattere impersonale del declamato staccano questa presenza da tutte le altre e le danno una connotazione musicale indimenticabile e incompatibile con tutto il resto dell'opera.

Mosè rappresenta un caso un po' diverso: gli interventi profetici del protagonista sono piuttosto numerosi e quindi devono farsi più concisi per non perdere in efficacia; visti con gli occhi degli ebrei, inoltre, hanno carattere salvifico e positivo, per cui sarà data loro una cantabilità ieratica, un po' alla maniera di Sarastro e delle grandi figure sacerdotali di Händel: prima garanzia di questo risultato è la grana vocale della parte di Mosè, voce di basso come nella migliore tradizione dei sacerdoti e degli oracoli, che qui paiono riuniti in un'unica figura. La scena che più interessa alla nostra tipologia del divino è l'Invocazione del primo atto («Eterno! Immenso! Incomprensibil Dio!»), con cui Mosè invoca Jahvè perché liberi l'Egitto dalle tenebre. In questo assolo di Mosè ricorrono gli elementi tipici del rallentamento (Moderato) e del cambiamento timbrico (tacciono gli archi e il passo esordisce col solo appoggio di due fagotti, tre tromboni e un serpentone, a cui poi si aggiungeranno ben quattro corni). Lunghe pause aiutano la voce a farsi strada con una declamazione incisiva; e l'uso accorto della dinamica aiuta a dare al passo un risalto più impressionante, che non trova la via di mezzo tra impennate tonanti in *fortissimo* e preghiere bisbigliate sottovoce, rasentando lo scongiuro magico (complice anche la presenza stridula dell'ottavino). Della voce di basso si sottolinea la componente cavernosa, profonda, viscerale, con arpeggi discendenti di notevole ampiezza (su «incomprensibil Dio» si noti la somiglianza col «Tuba mirum» del *Requiem* di Mozart). Fra l'altro, l'effetto di questo passo è accresciuto dalla struttura armonica della scena in cui si colloca: dal do minore ben evidente nell'invocazione si va verso la schiarita improvvisa del do maggiore nel momento in cui, al gesto di Mosè, la luce torna a splendere: splendido riutilizzo di una soluzione già resa memorabile da Haydn all'inizio del suo oratorio *Die Schöpfung* (1798).

La storia continua

Le incursioni di Rossini nel territorio del magico furono tra le ultime del melodramma italiano ottocentesco: la storia incalzava, le trame da un lato corteggiavano il lontano Medioevo, dall'altra lo gremivano di riferimenti storico-politici che avevano ben poco di ultraterreno. Mentre in Germania guadagnavano sempre maggior favore le vicende di matrice

romantica e fantastica, l'Italia sembrava aver chiuso definitivamente le porte al magico, e quando sembrava evocarlo lo faceva solo per dare un tocco più tragico alla vicenda. Il fantasma di cui parla Lucia di Lammermoor è un presagio di sventura, non una presenza tangibile; la protagonista stessa, nella scena finale, si presenta in scena insanguinata e stravolta, quasi fosse uno spettro lei medesima e ormai in fin di vita: ma qui si allude solo al soprannaturale per accrescere l'impatto emotivo di una scena invece molto realistica: un po' come succede anche in *Lucrezia Borgia*, dove la protagonista terrorizza gli ospiti di cui ha decretato la morte spegnendo le candele e facendo loro sentire in lontananza un canto lugubre: effetti studiati accortamente per dare l'illusione della presenza ultraterrena, di fatto assente. Verdi invece non rifiuta il soprannaturale, nonostante la netta prevalenza di trame a sfondo storico: dal fulmine del *Nabucco* (da porre in relazione con la saetta di Jahvè nel *Mosè* di Rossini) all'ombra di Carlo V nel finale del *Don Carlos*, si incontrano ancora momenti di apertura verso il trascendente o lo spaventevole: il caso più memorabile è quello (all'epoca contestatissimo) del *Macbeth*, dove il linguaggio dell'oracolo torna nei vaticini delle streghe e nelle apparizioni sotterranee; ma non andrà dimenticato l'incontro, nell'*Attila*, di papa Leone con il protagonista, due bassi l'un contro l'altro armati, di cui il pontefice ieratico, sepolcrale e declamatorio; e l'intera scena ha un pathos accresciuto per il fatto di essere stata anticipata da una sorta di sogno-presagio che il protagonista ha appena narrato. E ancora nel *Ballo in maschera* Verdi mette in bocca a Ulrica una frase in perfetto 'stile oracolare': si tratta del commento severo con cui accoglie la canzone di Riccardo («Chi voi siate, l'audace parola»): silenzio improvviso degli archi, accordi di fiati con corni, trombe e tromboni, cadenze ben sottolineate, andamento declamatorio della voce, spezzata in frasi regolari e simmetriche.

Citiamo in conclusione un ultimo, raro caso in cui il melodramma ricorre ancora alla categoria del soprannaturale; quello della *Jone* (1858) di Errico Petrella, che sovrappone spiritismo e meraviglioso: il primo, presente nell'incantesimo che il *vilain* della circostanza opera ai danni di Jone; l'altro, dato invece da un coro sotterraneo di spiriti che la mettono in guardia. Ma sono ormai casi sporadici: la divinità non abita più le pagine del melodramma, e le tracce del suo linguaggio si fanno rare fin quasi a scomparire, lasciandosi tuttavia alle spalle un lessico molto ben codificato nei secoli.



Aux Sources du Mythe



Quand Marc-Antoine Charpentier fait descendre Orphée aux enfers

Daniel-Henri Pageaux

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Il n'est pas exagéré ou réducteur d'affirmer que le mythe d'Orphée a présidé à la naissance et au développement de l'opéra dans l'Europe du début du XVII^e siècle¹. On rappellera ce qui est répertorié par de nombreux musicologues. Et d'abord, bien avant Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, composition lyrique de l'humaniste et précepteur des fils de Laurent le Magnifique, Ange Politien ou plutôt Poliziano (1454-1494). On sautera ensuite plus d'un siècle et la *Daphné* (1597) de Jacopo Peri, livret d'Ottavio Rinuccini (en grande partie perdue), pour citer la pièce qui passe pour être le premier opéra, l'*Euridice* des mêmes Jacopo Peri (1561-1633) et Ottavio Rinuccini, donnée à Florence le 6 octobre 1600 à l'occasion du mariage d'Henri IV (absent et représenté par le duc de Bellegarde) avec Marie de Médicis. L'heureux événement justifie une altération sensible du dénouement : un messager apprend qu'Orphée et Eurydice, enfin réunis, vont célébrer leurs noces. Giulio Caccini, sur un livret du même Rinuccini, donne également à Florence en 1602 une nouvelle *Euridice* et passera ensuite à la Cour de France.

Quels que puissent être les mérites de ces compositions, c'est bien sûr l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643) qui marque la véritable naissance de l'opéra. À Mantoue, dans le cadre du Carnaval, Monteverdi compose, sur un livret du poète Alessandro Striggio, son célèbre *Orfeo* (février 1607) qui passe à bon droit pour le modèle de l'opéra moderne, même s'il est présenté comme une *favola in musica* (fable en musique). L'œuvre sera imprimée deux ans plus tard, en 1609, puis à nouveau en 1615, signe indubitable du succès. On peut encore citer *La morte d'Orfeo*

¹ Sur Orphée et Eurydice, on consultera avec profit, aux articles respectifs : *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Rocher, 1994² et *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris-Monaco, Rocher, 2002.

(1619) de Stefano Landi et l'*Orfeo* (1647) de Luigi Rossi, créé au Palais Royal à un moment où l'on assiste, sous l'impulsion du Cardinal Mazarin, à une italianisation de la culture française. De ces tentatives, il est resté un goût pour les 'machines' et le théâtre du Marais met à profit la mode des pièces à grand spectacle, en donnant une *Descente d'Orphée aux enfers* d'un certain Chapoton.

S'il est difficile d'évaluer les connaissances qu'a pu acquérir Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) pendant son séjour à Rome, auprès du célèbre Giacomo Carissimi (1605-1674), maître de chapelle à Saint-Apollinaire, l'église du Collège germanique des Jésuites, il est pour le moins significatif que celui qui a été considéré comme le plus italien des musiciens français du Grand Siècle ait exploité à deux reprises le mythe d'Orphée, même si ces œuvres ne concernent pas directement l'évolution du genre opératique. Il s'agit en effet d'une cantate (H 471), *Orphée descendant aux enfers*, et d'un petit opéra ou opéra de chambre (H 488), *La Descente d'Orphée aux enfers* auquel nous allons consacrer cette courte étude.

Ces deux œuvres ne sauraient rivaliser avec d'autres qui ont contribué à faire (tardivement, notons-le) la fortune du musicien, plus connu pour sa musique sacrée (messes, motets, oratorios) ou pour d'autres compositions proches de l'opéra : *Les Arts florissants*, pièce contemporaine de *La Descente d'Orphée*, idylle en musique dans laquelle Charpentier, avec sa voix de haute-contre, tint le rôle de la Peinture ; *David et Jonathas* (1688), composé pour les Jésuites de l'église Saint-Louis à Paris ; ou encore *Médée* (1694), tragédie en musique, son œuvre sans doute la plus célèbre, si l'on excepte son *Te Deum* qui a eu pendant quelques années les faveurs de l'Eurovision.

Les deux pièces qui nous occupent ont pu être composées en 1683-1684 pour la première et 1686-1687 pour la seconde. Ce ne sont donc pas les années d'apprentissage en Italie, à Rome, qui retiendront notre attention ou les années de collaboration avec Molière qui l'amène à composer, entre autres, les intermèdes du *Malade imaginaire* (1673), années où triomphe à la Cour la grande tragédie lyrique à la Lully, dans le goût français, mais le milieu italianisé de l'Hôtel de Clisson, à Paris, une petite cour, autour de la Princesse de Guise. Elle fut la protectrice de Charpentier pendant presque deux décennies, du début des années 1670 (après le retour de Charpentier d'Italie) jusqu'à la mort de la princesse en 1688. C'est pour les musiciens de la princesse que Charpentier a

composé, entre autres, ses divertissements et ses pastorales dont font partie les deux pièces que nous allons étudier.

Mademoiselle de Guise a organisé autour d'elle, à Paris, une sorte de « petite cour »², « à la fois dévote, savante et artiste », mais aussi « un foyer artistique de premier plan », pour reprendre les termes de Catherine Cessac dans une étude à laquelle, on le verra, nous devons beaucoup.

Marie de Lorraine (1615-1688), 'mademoiselle de Guise', princesse de Guise, de Joinville et duchesse de Joyeuse, est la petite-fille d'Henri de Guise, le Balafré. Exilée à Florence avec son père de 1631 à 1643, elle s'installe à son retour dans l'hôtel du connétable Olivier de Clisson acheté par François de Lorraine, duc de Guise, son arrière-grand-père. L'hôtel est sis rue du Chaume, l'actuelle rue des Archives (au numéro 58). Là ont été accueillis, dans les années 1660, Pierre Corneille et d'autres hommes de lettres qui eurent leur heure de célébrité : Donneau de Visé, l'abbé de Pure et Boursault. La princesse, fort pieuse, protège le père Nicolas Barré (1626-1686), fondateur des sœurs de l'Enfant Jésus.

À la mort de la princesse, l'hôtel de Clisson comptait près de soixante-dix domestiques. L'intendant de l'hôtel, Christophe Roquette, est le frère de Gabriel, évêque d'Autun. L'écuyer de l'hôtel, Roger de Gaignières, est un érudit et un collectionneur. Il faut encore citer Philippe Goibault Du Bois, entré au service de la princesse en qualité de précepteur de son neveu, Louis-Joseph. Traducteur de Cicéron et de saint Augustin, il entre à l'Académie française en 1693 et meurt l'année suivante. Ses deux livres sur saint Augustin, publiés en 1676, en feraient un proche du parti janséniste. Selon Catherine Cessac, « il est peut-être l'auteur de certains textes français ou latins utilisés par Charpentier dans ses pastorales et ses histoires sacrées ». Il joue volontiers, à l'occasion, de la guitare, du théorbe et de la basse de viole. On peut penser, bien sûr, à une collaboration éventuelle de Du Bois pour le livret (anonyme) de *La Descente d'Orphée aux enfers*, inspirée directement des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais il s'agit là d'une simple conjecture.

Si les rapports de la princesse avec la Cour ont toujours été distants, il n'en va pas de même pour sa nièce, Élisabeth d'Orléans, cousine germaine de Louis XIV, dite madame de Guise. On pense, non sans quelque

² Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 114 ; du même auteur, cf. aussi *Marc-Antoine Charpentier un musicien retrouvé*, Sprimont, Margata, 2005.

raison, qu'elle a accompagné la carrière de Marc-Antoine Charpentier et favorisé certaines relations du musicien avec Versailles. C'est elle, sans doute, qui lui a commandé une *Idylle sur le retour de la santé du roi* (H 489), donnée en janvier 1687, même si la pièce était destinée aux chanteurs de mademoiselle de Guise. On retrouve les deux femmes à l'occasion de services funèbres à l'Abbaye de Montmartre dont l'abbesse est Françoise-Renée de Lorraine, sœur cadette de Mlle de Guise.

L'hôtel de Clisson était, si l'on en croit le « *Mercur Galant* », dans ses numéros de février et mars 1688, juste après la mort de la princesse, le palais de la musique où des répétitions et des concerts étaient donnés « presque tous les jours » : musique sacrée et musique profane dans le Grand Cabinet, à côté du Grand Salon. À partir de 1684 on compte onze musiciens, cinq femmes, et six hommes, parmi lesquels on doit signaler François Anthoine, haute-contre, qui sera Orphée dans *La Descente*, tandis que Charpentier s'était simplement réservé le rôle secondaire d'Ixion.

Il faut également mentionner les musiciens et tout particulièrement Étienne Loullié, flûtiste, mais aussi joueur de basse de viole, de clavecin, d'orgue ; il jouera une des parties de flûte dans *La Descente*. Loullié (1654-1702), qui a commencé comme chanteur à la Sainte Chapelle, s'occupe à l'occasion des partitions et il est aussi un théoricien, auteur d'un traité sur les *Éléments ou principes de musique* et d'un *Abrégé des principes de la musique*. Loullié est, selon Sébastien de Brossard, « presque le seul [musicien] avec qui on pût raisonner sur la musique ». Ses papiers ont été réunis avec ceux de Brossard ainsi qu'avec une copie des *Règles de composition* de Charpentier dont il sera question plus loin. S'il a paru tentant d'attribuer à Du Bois une possible responsabilité dans la rédaction du livret de *La Descente*, on voit qu'une collaboration de Loullié n'est pas impossible, pour la pièce qui nous occupe comme pour d'autres. Il est alors encore plus tentant d'imaginer, au sein de ce milieu privilégié et inspiré que fut l'hôtel de Clisson, une manière de création collective, en groupe, dans laquelle seraient intervenus Charpentier, Du Bois et Étienne Loullié.

Cette hypothèse est plus volontiers formulée, il est vrai, en peinture, dans le cadre d'un atelier qui doit faire face aux commandes, qu'en musique et l'on se gardera bien de mettre en avant que Charpentier est parti en Italie pour être d'abord peintre, avant d'être remarqué par Carissimi. Mais, outre que l'hypothèse n'enlèverait rien aux prérogatives de Charpentier, elle rendrait compte du rôle primordial joué par un milieu

intellectuel et artistique de premier plan, comme a pu l'être l'hôtel de Clisson. Elle s'accorde parfaitement à la réalité de la petite formation qui était une des caractéristiques de l'hôtel où les représentations non publiques se succèdent avec rapidité.

Par petite formation, il faut entendre, par exemple, celle que présente le maître de musique du *Bourgeois gentilhomme*, lorsqu'il veut donner à Monsieur Jourdain une idée de ce qu'est la musique propre aux « gens de qualité » (II, 1) : « Il vous faudra trois voix : un dessus, une haute-contre, et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles ».

La cantate *Orphée descendant aux enfers* dans laquelle on a voulu voir la première expression d'une cantate 'française' peut être considérée aussi comme une illustration de l'acclimatation de l'esprit italien en France : Charpentier fait passer dans son pays un genre qu'a cultivé avec succès son maître Carissimi. Cette petite œuvre lyrique était prévue pour trois voix d'homme (en particulier la haute-contre d'Orphée), accompagnées par un petit ensemble instrumental (deux violons, dont le 'violon d'Orphée', flûte à bec, flûte allemande, et basse de viole). On a pu remarquer que Charpentier accordait au premier violon « un rôle prééminent »³ dans le « récit d'Orphée », signe d'une influence italienne évidente. Ce récit suit une ouverture qui relève plus de l'opéra que de la cantate et qui, dans ce genre qui va connaître une évolution, disparaîtra par la suite.

Après le récit du violon, vient le grand monologue d'Orphée qui retrouve, au plan du chant, l'intensité dramatique de la musique de l'ouverture : « sombre et douloureux » (« Effroyables tourments »⁴), puis plaintif avec la suite des « hélas » qui sont « proférés sur des tierces mineures descendantes » qu'affectionne Charpentier ; « accablé » enfin, avec la longue phrase « dépressive à l'italienne » : « ou laissez-moi descendre aux ombres du trépas ». Le chant est entendu par deux condamnés, Ixion et Tantale, que l'on va retrouver dans *La Descente*. Orphée, accompagné par des violons et des flûtes, reprend sa plainte, puis se joint aux condamnés pour chanter la « sentence », un trait que

³ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* cit., p. 363.

⁴ Pour le livret nous renvoyons à la version des Arts florissants, direction William Christie, Erato, 1995.

Catherine Cessac considère comme fréquent dans les tragédies lyriques et qui « appartiendra en propre à la cantate française » : « Hélas, rien n'est égal au bonheur des amants / Pour peu que l'amour touche une âme / Elle ne ressent plus tous les autres tourments ».

Dans son commentaire, bref et précis, Catherine Cessac note qu'une certaine « virtuosité » aurait pu se manifester plus nettement. Mais elle souligne une heureuse combinaison (« Charpentier combine... ») des « impératifs de la déclamation française » et de la « richesse harmonique italienne ». On ne saurait mieux définir le caractère quelque peu expérimental de l'œuvre qui se présente comme un travail où deux traditions se trouvent mêlées. Et il est pour le moins significatif qu'ait été choisie la fable d'Orphée pour traduire un projet tout à la fois simple dans sa réalisation et complexe dans ses objectifs. Catherine Cessac relève également « une sorte de langueur propre à apaiser les tourments cruels de l'amour et des enfers⁵. Les termes dans lesquels sont parfaitement définies la tonalité de la conclusion de cette 'cantate' ainsi que sa fonction appellent, de notre point de vue, le commentaire suivant. La « sentence », dans son message, comme la musique, dans la création d'une atmosphère, concourent à donner à *Orphée descendant aux enfers* une portée positive : la musique est apaisante et « consolatrice ». Nous empruntons le mot à l'essai, habile, sensible et discutable, de Georges Duhamel⁶. Sans doute était-il impensable de terminer cette cantate de façon dramatique. Le spectaculaire n'est pas de mise dans un genre qui cultive le lyrisme. Mais, dans sa brièveté, la cantate est tout entière orientée vers une fin qu'on se hasarderait à appeler optimiste. La raison d'être de la « sentence » et de la fin ou de la conclusion de la cantate est de confondre musique et sentiment amoureux, de poser l'utilité de la musique et du chant, celui d'Orphée, au plan sentimental et psychologique. On va retrouver la même idée ou la même interprétation dans *La Descente d'Orphée aux enfers*. Mais dans cette pièce, aux proportions plus amples, se pose, comme on le verra, la question de la conclusion, du dénouement, ou, plus précisément, de l'achèvement ou de l'inachèvement de l'œuvre.

La Descente d'Orphée aux enfers est, comme on l'a dit, un petit opéra ou un opéra de chambre en deux actes qui, dans la version moderne donnée par les Arts florissants de William Christie, notre édition de

⁵ Cf. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* cit., p. 364.

⁶ Cf. Georges Duhamel, *La musique consolatrice*, Monaco, Édition du Rocher, 1944.

référence, durent chacun environ une demi-heure : un peu moins pour le premier acte qui comporte trois scènes et un peu plus pour le second qui en comporte quatre. Mais c'est compter sans la durée qu'ont pu prendre les danses. Si la longueur de l'œuvre est une question importante, c'est, on l'aura compris, en raison du débat sur sa nature achevée ou inachevée. Hugh Wiley Hitchcock à qui l'on doit le *Catalogue raisonné* des œuvres de Charpentier⁷ penche pour la seconde hypothèse. En revanche, Catherine Cessac soutient plutôt la première, mettant en avant les mille trois cent soixante-dix mesures « qui correspondent à celles d'autres pièces écrites pour les musiciens de Mlle de Guise, bien que la plus longue »⁸. Et c'est précisément en fonction du destinataire et du milieu dans lequel cette œuvre a été conçue qu'elle peut affirmer : « On ne peut attendre de ces ouvrages destinés à agrémenter des soirées musicales de maisons privées les proportions gigantesques des tragédies lyriques, qui bénéficient de conditions de représentation tout à fait différentes (salle de théâtre, machineries complexes, etc.) ».

Le problème n'est pas toutefois dans les « proportions » mais dans la conception globale de l'œuvre. Et Catherine Cessac la juge bien évidemment de façon totalement positive : « L'œuvre forme un ensemble cohérent tant sur le plan dramatique que sur le plan musical »⁹. Une relecture, certes personnelle, du livret, mettant à profit les analyses proprement musicales, techniques, fournies par Catherine Cessac, va nous permettre sinon de trancher de façon catégorique, du moins de mettre au jour, telle est notre seule intention, les choix et les principes esthétiques qui ont présidé à cette version nouvelle, originale, du mythe d'Orphée.

L'ouverture a des dimensions modestes qui conviennent à un opéra de chambre (2'54 dans la version des Arts florissants). C'est une ouverture à deux parties reprises l'une et l'autre ; la première est une sorte de marche, la seconde une danse. L'acte I s'ouvre sur une atmosphère de pastorale joyeuse avec les nymphes Daphné, Enone/Enone et Aréthuze/Aréthuse, précédant l'entrée d'Eurydice qui, très vite, sera suivie d'un accident fatal : la mort d'Eurydice mordue au talon par un serpent.

⁷ Cf. Hugh Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.

⁸ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* cit., p. 157.

⁹ *Ibid.*

La scène 1 suit de loin le texte d'Ovide. Le livret écarte délibérément le tout début dans lequel Ovide met en scène l'Hymen qui dirige son vol vers la Thrace où Eurydice et Orphée vont célébrer leurs noces et qui installe un climat lourd de menaces, par accumulation de funestes présages. Seuls sont retenus, de ce début ovidien, la mention des Naïades qui accompagnent Eurydice (ici il s'agit de « nymphes ») et l'accident mortel (soit les vers 8 à 10). Dans le livret, Daphné seule, alternant avec le chœur, puis Énone et Aréthuse créent un climat d'allégresse et par leurs paroles posent un décor champêtre propre à la pastorale : le « bocage » et « le tapis vert » (l'herbe), pour Daphné, l'eau (le « ruisseau »), la « verdure », les oiseaux (le « ramage »), pour Énone et Aréthuse, élaborent non seulement un cadre convenu, traditionnel, mais aussi un paysage dans lequel la musique (« nos chansons », « nos chants ») s'unit à la poésie des éléments (terre, « les airs », « le bruit charmant des eaux »). Les chants, les reprises par le chœur des paroles de Daphné concourent, par effets de symétrie, à créer une atmosphère d'ordre et d'harmonie ; de joie également grâce à la tonalité en la majeur. Selon « l'énergie des modes », théorie mise au point par Charpentier et qui fait partie de ses *Principes de composition*, le « la majeur » est « joyeux et champêtre ». L'entrée d'Eurydice ne trouble en rien cette atmosphère, si ce n'est un détail, le choix d'un mot ou d'une image : Eurydice met en garde ses nymphes qui foulent les fleurs, et c'est le verbe 'mourir' qu'elle emploie. Elle 'voit' mourir les fleurs sous les pas des nymphes, comme s'il s'agissait d'un présage de malheur : « Compagnes fidèles / Je vois sous vos pas / Mourir les appas / De cent fleurs nouvelles ». Ces fleurs féminisées (« appas ») et qui renvoient aux divinités de Flore et de l'Aurore sont destinées, comme le chante Eurydice, à honorer le « héros que j'attends ». Mais dans un instant, c'est au milieu de ses fleurs qu'elle va trouver la mort. Cette ambiance de fête est à peine altérée par un « Ah » d'Eurydice qu'Énone interprète comme une simple piqure d'épine. Mais le passage du la majeur au la mineur (« tendre et plaintif » selon Charpentier) plonge la scène dans le drame. On observera toutefois le parti pris de sobriété et la volonté d'euphémiser l'accident. Les paroles par lesquelles Eurydice exprime ses derniers instants sont prononcées selon le principe de la basse descendante, caractéristique du *lamento*. Plus sobre encore, la réplique « Orphée, adieu, je me meurs » (1, 2) est « une expressive chute de tierce mineure », un intervalle que Charpentier reprendra, comme le note Catherine Cessac, pour la mort de Créuse dans *Médée* ou dans le dernier moment où David recueille le dernier souffle de son ami dans *David et Jonathas*.

Au-delà d'une expressivité codée, prise en charge par la musique, on appréciera la simplicité et comme la spontanéité avec lesquelles la mort d'Eurydice est transcrite, ainsi que le passage de la félicité au malheur. Le « grand silence » qui précède le récit d'Orphée va bien évidemment dans le sens d'une économie de moyens et d'une émotion totalement contrôlée. Seule, l'entrée des nymphes et des bergers « désespérés » introduit, avec la suite de doubles croches, les images physiques de la douleur. Poursuivant son récitatif, Orphée exprime une douleur qui prend les accents de la révolte, puisqu'il interpelle les dieux (« impi-toyables dieux ») et laisse libre cours à sa douleur (« Quelle rigueur, quelle injustice ! »), des paroles qui sont reprises par le chœur : mais il s'agit moins d'une reprise que de l'affirmation d'une situation tragique à portée universelle. Orphée décide de se donner la mort : c'est alors qu'intervient Apollon (voix de basse taille) pour porter secours à son fils.

L'entrée d'Apollon (I, 3) est marquée par un changement de tonalité : « do majeur », soit « gai et guerrier ». Dans l'*Orfeo* de Monteverdi, Apollon intervient, mais au moment du dénouement. Ici, il dissuade Orphée de se donner la mort et lui conseille d'aller « implorer la puissance du prince ténébreux qui règne sur les morts ». Ce qui est présenté comme une décision propre à Orphée chez Ovide (vv. 11-13) est ici la conséquence d'un conseil, d'une aide proposée par une puissance supérieure. Apollon a soin de rappeler l'atout majeur dont dispose Orphée dans sa future descente : « Tes chants adouciron ce tyran des enfers ». Orphée se laisse convaincre, encore que la tonalité en la mineur soit là pour marquer le chagrin et la douleur. Au discours éloquent d'Apollon, il répond par un simple distique dans lequel Eurydice rime avec supplice. Et le chœur, loin de borner son rôle à reprendre les paroles du protagoniste (son chagrin lui est propre), commente ce qui est appelé une « malheureuse journée », tandis que les nymphes et les bergers « désespérés » clôturent par leurs danses le premier acte.

L'acte II est comme encadré par deux interventions, de tonalité totalement contraire, des ombres « coupables », Ixion, Tantale et Titye. Au début, après un prélude, courte ouverture instrumentale, les condamnés exhalent une plainte formulée en trio (II, 1). Sont énumérées, en une suite accablante, les souffrances endurées : « affreux tourments », « gênes cruelles », « renaissantes douleurs », « peines toujours nouvelles ». Ces souffrances sont « sans espoir de secours ». À la fin de l'acte, à ces quatre substantifs qui renvoient aux châtements et à la douleur, les trois

condamnés opposent une seule réalité : « Le bonheur des Enfers » (« Tant que nous garderons un souvenir si doux / Le bonheur des Enfers rendra le Ciel jaloux »). Quelle explication donner à cette formulation surprenante qui s'exprime à travers la figure de l'oxymore ? Seul le bref passage d'Orphée aux enfers apporte une réponse. Précisons : un passage, et non pas seulement une 'descente' qui appelle, selon la logique du mythe, une remontée, en compagnie d'Eurydice. Un passage qui relève du miracle puisqu'il bouleverse l'ordre du monde : installant le « bonheur » aux enfers (et l'on peut apprécier non seulement la formulation oxymorique, mais la tournure proche de l'hyperbole), il altère la partition morale entre enfers et ciel. Et la formule finale relève quelque peu de l'art de la 'pointe', disposée pour séduire et surprendre (« le Ciel jaloux »). Telle serait bien la dynamique profonde du second acte. Les trois condamnés renvoient, de façon incomplète, au texte des *Métamorphoses*. Mais Ovide a mentionné un quatrième condamné : Sisyphe. Et ils apparaissent dans le poème tardivement (vv. 41-44), après le long discours qu'Orphée, accompagné de sa lyre, tient à Pluton et à Proserpine, le plaidoyer pour leur arracher Eurydice (vv. 18- 39). L'apparition immédiate des trois ombres coupables chez Charpentier est sans doute un souvenir ou une reprise de la cantate qui, dans sa forme brève, ménageait, aussitôt après l'entrée d'Orphée aux enfers, la rencontre de l'amant poète avec deux criminels, Ixion et Tantale. Mais leur présence au début de l'acte II est une manière d'exprimer les effets surprenants du chant d'Orphée.

En effet, après un prélude aux deux violes qui annonce l'arrivée d'Orphée, celui-ci va aussitôt faire cesser les tourments des « fameux coupables », pour reprendre ses termes (II, 2). Quatre vers suffisent pour provoquer ce changement, pour faire taire des « cris réitérés ». L'étonnement soudain du trio est la marque de l'effet quasi magique du chant d'Orphée : « Quelle touchante voix, quelle douce harmonie / Suspend mon rigoureux tourment ? » Chaque « coupable » va, en un vers, évoquer son tourment singulier et sa fin inespérée : Tantale n'a plus soif, la roue d'Ixion s'arrête et Titye n'est plus dévoré par les vautours. Orphée poursuit en do majeur, la tonalité de son père Apollon, « ses chants » dont le chœur des furies détaille longuement les effets, les « appas », les « douceurs ». Ces effets sont chez Ovide : « Exsanguis flebant animæ »¹⁰ (v. 41) et d'autres effets spectaculaires sont mentionnés : les filles de Belus (les Danaïdes) déposent leurs urnes (« urnisque vacarunt / Belides »). Mais ils se produisent après le long plaidoyer d'Orphée pour délivrer

¹⁰ « les pâles ombres versent des larmes ».

Eurydice. Ici, le chant d'Orphée manifeste d'emblée son pouvoir et il se traduit de façon tout autant sensible que dramatique. C'est ainsi qu'il faut entendre la prière qu'adresse le trio à Orphée : « Mortel, qui que tu sois, / Si ton cœur est sensible à notre long martyre, / Recommence à mêler au doux son de ta lyre / Les tendres accents de ta voix ». On le voit : le chant d'Orphée est consolateur et devant les changements produits sur de célèbres criminels, on pense à une 'purgation des passions' originale et l'on se hasarde à parler de *catharsis*.

Face à Pluton (basse), irrité de voir un intrus dans son palais, Orphée adopte la tonalité ré mineur, « grave et dévot » (II, 3). Accompagné des violes, Orphée reprend d'assez près le texte d'Ovide. Mais il est moins continûment éloquent : incapable de dominer sa douleur, il se trouble en prononçant le nom d'Eurydice et s'en remet aux seuls soupirs : il est plus amant que poète. Cette sensibilité extrême (et non sa faiblesse) émeut Proserpine qui prend aussitôt son parti, le parti du cœur : autre altération par rapport au texte d'Ovide. Elle est secondée par le chœur qui réitère ses paroles comme pour leur donner plus de force. Orphée reprend à l'adresse de Pluton le récit de la mort d'Eurydice, le suppliant de lui rendre Eurydice en des termes proches de la tonalité tragique : « Redonne-lui la vie ou m'ôte la clarté ». Orphée use des mêmes arguments que ceux formulés par Ovide : il demande à Pluton un délai, un sursis : « Il faut que tôt ou tard elle rentre ici-bas » reprend assez fidèlement le vers 33 (« *Serius aut citius sedem properamus ad unam* ») qui a d'ailleurs des accents qu'une âme chrétienne ne désavouerait pas. Proserpine et le chœur, tout à la fois spectateur, auditeur, juge et partie, encourage Orphée dans une tonalité en fa majeur (« furieux et emporté ») : « Courage, Orphée, étale ici tes plus grands charmes... » Celui-ci cherche toujours à fléchir Pluton : il évoque, comme chez Ovide, le rapt commis sur Proserpine, un rappel en sol majeur (« doucement joyeux »), et le présente comme un acte de passion amoureuse. Pluton commence à céder – « Quel charme impérieux... », chanté dans une tonalité de si bémol majeur (« magnifique et joyeux ») –, pour se rendre tout à fait, en s'adressant non à Orphée mais à Proserpine : « Je cède, je me rends, aimable Proserpine » (ré majeur, « joyeux et très guerrier »). Mais il assortit sa décision de la clause que l'on connaît et qui résume pour beaucoup le 'mythe' d'Orphée : sortir des enfers sans se retourner pour voir Eurydice.

Cette séquence, dramatique, manque dans la ‘descente aux enfers’ imaginée par Charpentier. Celle-ci se termine sur les regrets du chœur, plus auditeur qu’acteur, qui voit Orphée s’éloigner, tandis que les trois coupables expriment eux aussi leur regret et, comme on l’a vu, leur reconnaissance (II, 4). Orphée reste dans leur mémoire (« garder un souvenir si doux ») et plus encore le miracle qu’il a accompli : « Le bonheur des Enfers ».

On peut à bon droit s’interroger sur une telle fin. Ne peut-on pas admettre qu’un troisième et dernier acte se soit perdu ? Ou, s’il n’a jamais existé, quelle conclusion peut-on tirer d’un dénouement qui supprime la séquence que nous avons qualifiée de dramatique et que nous pourrions tout autant présenter comme attendue : la perte d’Eurydice ? Il faut reconnaître qu’en l’état, l’opéra ou le divertissement conçu par Charpentier ménage à l’auditeur actuel, comme au public de jadis, une surprise par rapport à une attente, voire à ce qu’on appelle, dans l’esthétique de la réception, un ‘horizon d’attente’ qui correspond ici à une culture que le public partage avec le compositeur. On pense aux pages que Lévi-Strauss a consacrées à Rameau et à une certaine musique classique dans lesquelles il reconstitue une situation de réception qu’on peut déjà appliquer au cas qui nous occupe : « Le plaisir musical de l’auditeur du XVIII^e siècle était probablement plus intellectuel et de meilleur aloi, car une moindre distance le séparait du compositeur »¹¹. Cette remarque qui s’applique aux connaissances proprement techniques (les accords en particulier) peut *a fortiori* porter sur la fable mythologique et sa réception à l’hôtel de Clisson, au sein d’une société particulièrement cultivée. Si rien n’a été perdu de la *Descente d’Orphée aux enfers*, il faut alors conclure à une volonté chez Charpentier (et chez l’auteur du livret) de surprendre leur auditoire. Et, au-delà de cette première réaction, l’amener peut-être à réfléchir, à discuter, à prolonger par le débat, par la réflexion, le plaisir mêlé d’étonnement qu’il vient d’éprouver. En mettant en avant des particularités techniques, Catherine Cessac n’hésite pas à parler d’une « soirée exceptionnelle »¹². Elle rappelle « l’unique fois que les deux hautes-contre de la maison se trouvaient côte à côte : Anthoine dans le rôle d’Orphée et Charpentier dans celui d’Ixion » et « des moyens inaccoutumés : deux flûtes et deux tailles de violes, superbement associées au personnage d’Orphée ». Peut-être faut-il aussi accorder au livret une

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 45.

¹² Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* cit., p. 157-158.

dimension exceptionnelle, sans pour autant le dissocier du projet global et d'un travail en commun.

Il faut bien reconnaître que la question du dénouement de la fable d'Orphée n'est pas sans poser quelques problèmes. Chez Ovide, la fin se déroule en deux temps, si l'on excepte la mort d'Eurydice : le démembrement du corps d'Orphée par les Bacchantes et l'enseignement bien peu moral que lègue Orphée au peuple de Thrace (vv. 83-84) : « s'égarer dans des amours désavoués par la nature ». Monteverdi, illustre précédent, a hésité, semble-t-il, entre deux dénouements : le bachique ou le dionysiaque (l'intervention des Bacchantes) et ce que Philippe Beaussant appelle le dénouement apollinien : la montée d'Orphée au ciel par l'intervention d'Apollon¹³. C'est finalement la seconde version qui l'a emporté. Charpentier ne choisit pas : non seulement il récuse l'une ou l'autre possibilité, mais il se refuse à traiter la mort d'Eurydice.

On ne peut imaginer dénouement moins dramatique dont on ne saurait par ailleurs nier l'originalité. En émouvant ou en charmant non plus les animaux mais les criminels, la musique balaye ici toutes les réticences que pourrait avoir un quelconque esprit étroitement dévot. Bien au contraire : la musique et le chant affirment leur fonction éminemment morale. L'absence de dénouement, d'un dénouement attendu, est compensée par la logique poétique qui est mise en œuvre au long de l'acte II : faire de cette descente aux enfers un hommage que la musique et le chant s'adressent à eux-mêmes.

¹³ Cf. Philippe Beaussant, *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*, Paris, Fayard, 2002, pp. 196-198.



Metamorfosi di Psiche¹

Maria Carla Papini

Université de Florence

Nel ritratto eseguito da Gaspard Netscher nel 1671, Madame de Montespan appare rappresentata in tutta la sua fulgida, e procace, bellezza mentre suona la cetra con, ai suoi piedi, un fanciulletto ricciuto che suona la chitarra e in cui Stephen Stubbs² ha voluto vedere l'immagine di un Cupido che rimanda alla fiaba di Amore e Psiche e, con essa, alla figura del Re Sole di cui, come è noto, la marchesa Françoise de Montespan fu per lunghi anni la favorita. Del resto, proprio in quell'anno Luigi XIV aveva ordinato la stesura di una *pièce* teatrale da eseguirsi alle Tuileries; tra quelle proposte³, aveva appunto scelto la *Psyché*⁴ di Molière. Molière cercò la collaborazione

¹ Questo studio non intende né ripercorrere né tanto meno esaurire il tema – già anche di recente ampiamente trattato – dell'influenza del mito di Amore e Psiche nella letteratura, come nella pittura, nella musica e nel teatro, ma offrire uno spaccato – si spera sintomatico per quanto parziale – della sua risonanza e, soprattutto, della sua evoluzione tra il XVII e il XX secolo.

² Cfr. Stephen Stubbs, *Psyché : L'histoire d'un spectacle et d'une maîtresse royale*, in apparati acclusi al libretto di Thomas Corneille per la musica di Jean-Baptiste Lully, *Psyché*, Boston Early Music Festival, Radiobremen, p. 72.

³ Quinault propose per l'occasione *Proserpine* che avrebbe quindi realizzato nel 1680 sotto forma di tragedia lirica, Racine propose *Orphée* e Molière, appunto, *Psyché* che aveva già iniziato a scrivere come pendant di *Amphitryon*. Cfr. in proposito Stephen Stubbs, *Psyché... cit.*, p. 72.

⁴ *Psyché* incorporava in sé gli effetti attuati dalla *pièce à machines*, la più spettacolare forma di teatro in Francia prima della tragedia in musica. L'opera era nata dal desiderio del re di riutilizzare la Salle des Machines delle Tuileries, costruita nel 1659-60 da Le Vau e attrezzata da Gaspare Vigarani e dai suoi figli Carlo e Lodovico. Nonostante la sua attrezzatura meccanica, la pessima acustica della sala ne aveva causato l'abbandono dopo la rappresentazione nel 1662 dell'*Ercole amante* di Francesco Cavalli di cui il re desiderava fosse riutilizzata l'attrezzatura meccanica da lui già molto ammirata e, in effetti, ad eccezione dell'apoteosi finale, disegnata da Carlo Vigarani, tutte le scene di *Psyché* furono realizzate con quelle dell'*Ercole*. Cfr. in proposito l'*Introduction* a Jean-Baptiste Lully-Molière (avec la collaboration de Pierre Corneille et de Philippe Quinault), *Psyché*, Tragi-Comédie et Ballet (1671), sous la direction de John S. Powell

di Corneille e Quinault che all'epoca rappresentavano la loro tragedia *Tite et Bérénice* al Teatro du Palais-Royal. La prefazione del «Libraire» della prima edizione di *Psyché* informa che il canovaccio e l'organizzazione dell'opera era di Molière, mentre Quinault aveva composto i versi cantati eccetto la *Plainte italienne* più tardi attribuita a Lully. I versi dei dialoghi parlati del prologo, del I atto, delle prime scene del II e del III atto, furono scritte da Molière, il resto da Corneille. Voltaire dichiarerà in proposito: «Il ne manquait à cette société de grands hommes que le seul Racine, afin que tout ce qu'il y eut jamais de plus excellent au théâtre se fût réuni pour servir un roi qui méritait d'être servi par de tels hommes»⁵. La prima rappresentazione dell'opera cominciò alle 17 del 17 gennaio 1671. La rappresentazione durava cinque ore e l'opera fu sicuramente la più dispendiosa del suo tempo⁶. Con *Psyché* si ha l'introduzione del balletto di corte nella pièce mythologique à machines e si sperimenta

et d'Herbert Schneider (édition du livret par Laura Naudeix), in Jean-Baptiste Lully, *Œuvres Complètes*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2007, vol. VI.

⁵ Cfr. *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, in Voltaire, *Œuvres complètes*, Paris, 1879, vol. XXIII, p. 124.

⁶ Nelle ottantatré rappresentazioni che la *troupe* di Molière dette dell'opera nella stagione 1671-73 sebbene si assicurasse il pubblico che lo spettacolo era invariato rispetto a quello delle Tuileries, furono apportate molte riduzioni nel numero dei cantanti e dei ballerini, anche per adattare lo spettacolo alle proporzioni della sala del Palais-Royal ben diverse da quelle della Salle des Machines delle Tuileries. Tra gli interpreti della prima delle Tuileries il libretto annovera: Hilaire Dupuis nei ruoli di Flora, la Femme désolée e una delle muse del Dernier Intermède; Dominique Normandin sieur de la Grille svolse i ruoli di Vertumne e di uno dei satiri del Dernier Intermède; Monsieur Gaye ricoprì il ruolo di Palaemon e di Bacco, mentre altri ruoli cantati e il coro erano retti da cantanti della Chapelle Royale e della Chambre du roi. Tra i più di settanta ballerini figuravano i più famosi dell'epoca tra cui Pierre Beauchamps, Antoine Mayeux, Anthoine Desbrosses. Tra i centoventi strumentisti scelti tra i più prestigiosi ensembles musicali si ricordano i flautisti Philibert Rébillé, François Pignon detto Descouteaux, Pierre Piesche figlio, Nicolas, Louïs, Martin e Colin Hotterre, Nicolas, Martin e Louis Hottetterre, Jean Penhalleu detto du Clos. Tra gli strumentisti a corde si ricordano Jacques Duvivier, Jacques Nivelon, Edmé Dumont, Jean Converset. Furono stampate tre edizioni del libretto di cui due fanno riferimento alle rappresentazioni della Salle des Machines: Paris, Robert Ballard, 1671, 43 pagg. e Paris, Robert Ballard, 1671, 48 pagg.; e la terza alle rappresentazioni del Palais-Royal: Paris, Robert Ballard, 1671, 40 pagg. La differenza di pagine delle prime due è dovuta alla presenza nella seconda della traduzione francese della *Plainte italienne* a fronte al testo italiano. Questa prima edizione dell'opera fu inserita nelle opere complete di Molière pubblicate nel 1682. Per quanto concerne lo spartito non ne esiste nessuno contemporaneo alla vita di Lully. Le copie manoscritte conservate sono tutte postume e non si sa se riproducono la versione della tragedia-balletto del 1671 o della tragedia in musica del 1678. Cfr. in proposito l'*Introduction* a Jean-Baptiste Lully-Molière (avec la collaboration de Pierre Corneille et de Philippe Quinault), *Psyché*, Tragi-Comédie et Ballet (1671) cit.

per la prima volta il potenziale di un nuovo tipo di teatro musicale serio, fondando quindi le premesse della creazione della tragedia in musica interamente cantata.

La fiaba di Amore e Psiche dai libri IV e V delle *Metamorfosi* di Apuleio – già presente nel repertorio dei divertimenti di Louis XIV per il balletto creato da Benserade nel 1656, *Psyché ou La Puissance de l'Amour*⁷ – era stata rimessa in circolazione nel 1669 dalla pubblicazione di *Les Amours de Psyché et de Cupidon* di Jean de la Fontaine che ne aveva dato annuncio nell'epilogo delle *Fables* del 1668. Nel testo di La Fontaine la vicenda prende il via dall'amicizia di quattro artisti – Poliphile, Acante, Ariste e Gélaste – di cui il primo, che si può facilmente identificare con La Fontaine, decide di leggere la propria opera agli altri. I quattro se ne vanno insieme a Versailles dove visitano la reggia e l'Orangerie e, dopo aver discusso sull'utilità sociale della costruzione dei palazzi da parte del re, Poliphile inizia a leggere agli amici la sua storia che terminerà con l'inno alla Volupté, la figlia di Amore e Psiche. Quindi, dopo aver ammirato il tramonto, tutti se ne ritornano in carrozza alla luce della luna piena. La storia è centrata sul duplice tema del desiderio e dell'illusione: un desiderio che, come Amore, è destinato a svanire, se esaudito appieno, e deve perciò mantenersi sempre insoddisfatto⁸, e un'illusione che, nel discriminare tra visibile e invisibile che trascorre poi nella trama dell'intero testo, dovrà a sua volta dissolversi e sparire, come gli abiti di Psiche, quando il 'vero' si presenterà nella sua nuda e spietata crudeltà⁹. Stilisticamente complessa già nell'inserimento della scrittura

⁷ Balletto in ventisette *entrées*, musica di Lully, spartito perduto, il cui fine era soprattutto mettere in scena la corte in modo allegorico.

⁸ Cfr. Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, a cura di Susanna Spero, introduzione di Fausta Garavini, Venezia, Marsilio, 2002, p. 108: «Ainsi le meilleur pour vous est l'incertitude, et qu'après la possession vous ayez toujours de quoi désirer : c'est un secret dont on ne s'était pas encore avisé» ; e a p. 114: «mille fois heureuse si elle eût suivi les conseils de son époux, et qu'elle eût compris l'avantage et le bien que c'est de ne pas atteindre à la suprême félicité ! Car, sitôt que l'on en est là, il est force que l'on descende, la Fortune n'étant pas d'humeur à laisser reposer sa roue».

⁹ Giustamente, a questo proposito, Lionello Sozzi rimanda al brano leopardiano dello *Zibaldone* su Amore e Psiche del febbraio 1821 e, ancor più, a quello del settembre 1820 in cui l'infelicità appariva appunto derivare dalla scomparsa delle illusioni giovanili, per evidenziare dunque come, in quel periodo, fosse di estrema importanza per il poeta «l'opposizione» «fantasia/ragione» e come «Leopardi è quindi già fuori, quando legge o cita Madame de Lambert, dal riduttivismo materialistico cui ancora oggi alcuni studiosi vorrebbero ricondurlo: per lui la favola di Psiche, su cui, occorre ricordare, si proponeva di scrivere un poema, è profonda a due livelli, perché cioè alle razionali ambizioni oppone il godimento dei sensi ma, ancor più, perché più in alto di quel go-

poetica nella prosa che ne distingue tuttavia prevalentemente il linguaggio, quest'opera in cui l'autore dichiara di aver trovato «de plus grandes difficultés [...] qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume»¹⁰, è tutta magistralmente giocata sull'alternanza di tragico e comico e, dunque, sulla mescolanza, tra stile alto e basso, serio e scherzoso¹¹ che, riflettendosi anche nella trama, trova poi estrema espressione nella parte finale quando Psyché, aprendo il cofanetto di Proserpina, viene investita da un nero fumo e, pur mantenendo intatta la sua bellezza, appare con un viso da etiope su un corpo greco a Cupidon che tuttavia continua, anche così, ad amarla per quello che è indipendentemente dalla sua mutata apparenza. Caratterizzata, oltre che dalla sottile vena polemica contro l'esibita 'grandeur' del re Sole¹², dall'ironia che ne attenua l'erudizione dell'assunto e dalla leggerezza, soprattutto manifesta nella dissacrante immagine di Psyché che ne connota il finale, l'opera di La Fontaine si distingue nettamente dalla grandiosità immaginifica e spettacolare che il ballo e l'intervento dei macchinari tramite i quali gli dei entrano superbamente in scena, conferisce alla *tragédie-ballet* di Molière. La storia di Apuleio è qui nettamente privata di quelli tra i suoi simboli – la lampada e il coltello – che maggiormente la connotano¹³, lasciando spazio alla celebrazione di quella potenza d'Amore che quindi massimamente verrà celebrata nel libretto di Thomas Corneille per la *tragédie en musique* di Lully. Per quanto soggetta, infatti, alla volontà di quegli dei di cui pur mostra di non capire i disegni¹⁴, Psyché appare punita più che – come avviene altrove a partire da Apuleio – per la sua curiosità, soprattutto per la sua resistenza all'Amore stesso di cui, prima, non soggiace alla legge – «Et j'étais, parmi tant de flammes, / Reine de tous les coeurs et maîtresse du mien» – e, poi, non ascolta il monito – «Laissez-moi mon secret. Si je me fais connaître, / Je vous perds, et

dimento pone il piacere dell'illusione fantastica» (Lionello Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 149-150).

¹⁰ Jean de La Fontaine, «Préface», *Les amours de Psyché et Cupidon* cit., p. 38.

¹¹ Cfr. in proposito Lionello Sozzi, *Amore e Psiche* cit., pp. 195-199.

¹² Cfr. in proposito l'«Introduzione» di Fausta Garavini alla cit. edizione Marsilio dell'opera di La Fontaine.

¹³ Nella *tragédie-ballet* di Molière è infatti l'Amore stesso che, nella scena 3 dell'atto IV, cede alle insistenze di Psyché e le rivela la propria identità prima di svanire lasciandola quindi sola – come recita la didascalia che conclude la scena – «au milieu d'une vaste campagne, et sur le bord sauvage d'un grand fleuve où elle se veut précipiter» (*Psyché. Tragédie-ballet*, in Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, p. 559).

¹⁴ Cfr. in particolare la scena 3 dell'atto III di *Psyché. Tragédie-ballet*, in Molière, *Œuvres complètes* cit., p. 552, a cui rimandiamo per tutte le citazioni.

vous me perdez» – cedendo al dubbio che l'invidia delle sorelle le ispira, anziché godere in assoluto e senz'altro desiderare di ciò che l'Amore di sé gli mostra e che è l'essenza stessa della sua natura – «Je ne veux à Psyché découvrir que mon coeur» –. È appunto per non aver voluto credere all'Amore che l'Amore infatti scompare e con lui tutto ciò che di bello e piacevole ne è la naturale conseguenza: «Peut-être vos beaux yeux ne me reverrons plus. / Ce palais, ces jardins, avec moi disparus, / Vont faire évanouir votre naissante gloire. / Vous n'avez pas voulu m'en croire ; / Et, pour tout fruit de ce doute éclairci, / Le Destin, sous qui le ciel tremble, / Plus fort que mon amour, que tous les dieux ensemble, / Vous va montrer sa haine, et me chasse d'ici». Quel destino che Psyché ha costruito con le sue stesse mani si rivela così più forte anche del dio «le plus puissant des dieux» e, cacciandolo, lo sostituisce con l'odio. Del resto, non solo Psyché, ormai priva di amore si ritroverà, spogliata di ogni illusione, nello stesso luogo in cui era stata lasciata prima che Amore gli si manifestasse, ma sarà Amore stesso – privato dell'amore della sua Psyché – a minacciare di scomparire condannando così ogni cosa alla solitudine, all'oscurità e alla morte: «Et que si Psyché perd le jour, / Si Psyché n'est à moi, je ne suis plus l'Amour. / Oui, je romprai mon arc, je briserai mes flèches, / J'éteindrai jusqu'à mon flambeau, / Je laisserai languir la nature au tombeau». Non solo quindi Amore regna sulla vita ma la sua potenza deve essere esclusiva e ricambiata nel trionfo del suo assoluto dominio. Un dominio che, nella *tragédie-lyrique* di Lully e Thomas Corneille¹⁵ si identifica con quello, anch'esso assoluto, del Re di cui l'opera è appunto la celebrazione e la cui figura, secondo la critica¹⁶, sembra appunto celarsi sia nell'immagine di Giove e di Apollo che, soprattutto, in quella di Amore che dà pace al mondo: «Ce n'est plus le temps de la Guerre; / Le plus puissant des Rois / Interrompt ses Exploits / Pour donner la Paix à la Terre»¹⁷. Ed è appunto ancora dell'Amore – anche nel suo rimando alla figura reale – che nell'opera di Lully si decanta la potenza, sia nell'affermarne l'irrevocabilità della legge – «Mais d'où vient qu'avec tant d'attraits / Psyché n'amait jamais? / Qui brave trop l'Amour doit craindre sa colère»¹⁸ – che nel mostrarne

¹⁵ La *tragédie lyrique* di Lully, *Psyché*, su libretto di Thomas Corneille, fu rappresentata per la prima volta il 19 aprile 1678 all'Académie Royale de musique di Parigi. Cfr. in proposito Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine, 1984; Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

¹⁶ Cfr. Stephen Stubbs, *Psyché: L'histoire d'un spectacle et d'une maîtresse royale* cit.

¹⁷ *Prologue, Recit de Flore*.

¹⁸ Sono le parole di Aglaure nella scena I dell'atto I.

le conseguenze dell'infrazione – «Deh, piangete al pianto mio, / Sassi duri, antiche selve, / Lagrimate, fonti e belve, / D'un bel volto il fatio rio»; «Rispondete ai miei lamenti, / Antri cavi, ascose rupi; / Deh, ridite, fondi cupi, / Del mio duolo i mesti accenti»¹⁹ – che nell'identificarlo con la bellezza stessa di cui si circonda e di cui il palazzo, costruito da Vulcano, è infatti la degna immagine. Immagine destinata a sua volta a svanire, con la scomparsa di Amore, lasciando al suo posto l'«affreux Desert»²⁰ in cui Psyché non potrà che piangere la perdita di Amore e la sua conseguente solitudine: «Arrestez, cher Amant, où fûiez-vous si viste? / Arrestez, Amour, arrêtez. / Pouvez-vous me laisser triste, seule, interdite? / Je meurs puis que vous me quittez. / J'ai voulu vous voir, c'est mon crime» (III, 4). Così la lampada che Venere consegna a Psyché – «Goûtez le plaisir de le voir. / Cette lampe que je vous laisse/ Peut servir à vous éclairer» (III, 2) – e che non può non ricordare il prometeico fuoco della conoscenza, costituisce in sé la vera vendetta di Venere. Mentre nell'*opéra-ballet* è infatti Amore stesso a rivelarsi, prima di svanire, cedendo così alle insistenze dell'amata – «Hé bien ! Je suis le dieu le plus puissant des dieux, / Absolu sur la terre, absolu dans les cieux; / Dans les eaux, dans les airs, mon pouvoir est suprême: / En un mot, je suis l'Amour même, / Qui de mes propres traits m'étais blessé pour vous» (IV, 3) – nella *tragédie en musique* di Lully è Venere che ne provoca appunto la scomparsa mostrandolo con la sua lampada a Psyché e infrangendo così l'unico divieto che Amore le aveva posto e cioè la conoscenza del suo nome e dunque del suo aspetto: «C'est à regret que je me tais / Sur la demande que vous faite. / Mon nom, si vous pouviez une fois le sçavoir, / Vous feroit chercher à me voir, / Et c'est à quoy le Destin met obstacle. / Me voir dans mon éclat c'est me perdre à jamais» (II, 6). Così come il Sole – del cui appellativo non a caso Luigi XIV si fregia – non può essere guardato in tutto il suo splendore, pena il buio della cecità, così anche l'aspetto di Amore è irriducibile alla vista dei mortali e dunque anche di Psyché. Secondo le parole di Diotima nel *Simposio* platonico²¹ solo chi, procedendo nella scala della Bellezza giungerà alla percezione non delle diverse sue immagini o rappresentazioni ma appunto del Bello in sé, «assoluto, puro, non mescolato, non affatto

¹⁹ Sono le parole della Femme affligée nella *Plainte Italienne* dell'atto I.

²⁰ Cfr. la didascalia che conclude la scena 3 dell'atto III: «Lors que la Lampe étincelle, l'Amour s'éveille & s'éleve à plomb par un vol qui le dérobe aux yeux de Psyché. La Décoration se change dans le mesme instant, & ne fait plus voir qu'un affreux Desert».

²¹ Cfr. Platone, *Simposio*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2005, p. 518.

contaminato da carni umane e da colori e da altre piccolezze mortali», potrebbe essere allora pari agli dei e quindi immortale. L'errore, il 'crimine' di Psyché consiste quindi, appunto, nel voler esercitare quella funzione di conoscenza che, come nella tradizione veterotestamentaria, prevede la cacciata dall'Eden come conseguenza dell'infrazione del divieto divino. E, come in quella tradizione, è solo dopo la desolante esperienza della solitudine e delle difficoltà della vita e, quindi, solo dopo l'esperienza della morte, che la percezione integra e unitaria della Bellezza dell'Amore si rende allora possibile. Concetto che, per quanto presente, nelle varie versioni della storia, appare particolarmente evidente nel testo di Molière e Quinault e, ancor più, in quello di Thomas Corneille, proprio nell'essenzialità di una trama che – al di là del suo intento celebrativo della maestà regale – si concentra appunto – e particolarmente nel libretto dell'opera di Lully – sul tema di un'identità, di un 'nome' che non può essere rivelato e di cui, non a caso, solo la poesia – lirica (Apollo), pastorale (Bacco), satirica (Momo), epica (Marte) – può cantare l'indicibile, irrepresentabile, innominabile presenza: «Chantons les Plaisirs charmants / Des heureux Amants: / Respondez-nous Trompettes, / Tymboles & Tambours; / Accordez-vous toûjours / Avec le doux chant des Amours»²².

Il tema del nome, che così si profila nel testo di Corneille, e anche in quello di Molière, significativamente tornerà nel libretto di Apostolo Zeno, *Psiche* per la musica di Johann Joseph Fux eseguita per la prima volta a Vienna il 19 novembre 1720 in occasione dell'onomastico dell'Imperatrice Elisa²³. Caratterizzata dalla funzione celebrativa che, nell'intervento conclusivo di Giove, ne connota il finale riducendone l'assunto a mero panegirico della maestà regale – «Tempo verrà, che un sì bel giorno onori / Altra Gloria, altro Nome, / altra Beltade. / A lei, benché mortal, senza disdegno / Non che Venere, e Psiche, / Ma Palla, e Vesta, e quante / Di più eccelsa virtù son colme il petto, / Cederanno di pregio, / E sorpreso in vederla / Anche Amor si dorrà, già sposo a Psiche, / Di aver troppo affrettato. / Felice Oacre, ov'ella nasca! Ed Isno / Più ancor felice, ove avrà impero, e sposo! / Qual volto fia, qual alma / Degna più di regnar? Merto, e Grandezza / Per lei veranno in gara. / Pietà, Fortezza, Pudicizia, Fede / Vedrassi in trono al regio fianco assisa; / E

²² Sono le parole del Coro nella *Dernière Entrée* con cui si conclude, nell'opera di Lully, il libretto di Thomas Corneille.

²³ Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel (1691-1750) moglie di Carlo VI d'Asburgo e madre di Maria Teresa d'Austria.

pien del Nome Augusto udrassi intorno / Ciel risponder, e Terra: Elisa, Elisa»²⁴ – l'opera evidenzia fin dal suo incipit, nelle parole di Venere, il contrasto tra l'ineffabile eterna sostanza della «luce» divina e la natura mortale che, in Psiche, anche nella sua estrema bellezza, ne caratterizza tuttavia la forma nella sua connaturata imperfezione: «Bella è, sì, ma mortale. / Luce ch'è involta nel corporeo fango; / Non è luce sincera: / È un color ch'è accidente, un ben caduco». A tale contrasto corrisponde quindi, nelle parole di Psiche, quello tra l'«idea» e l'«oggetto» d'amore, l'immagine e, di conseguenza la finzione, e la vera essenza di un «amore» che appare dunque «misero» agli occhi di Psiche rendendo il suo piacere «imperfetto»: «Imperfetto piacer! Misero amore! / [...] / Amo nel mio diletto / L'idea, ma non l'oggetto; / E quando all'alma mia bello il dipingo, / Non l'amo qual egli è, ma qual mel fingo. / Quindi mi vien timore, / Che men vago mel finga il mio pensiero, / E abborro il finto, e amar non posso il vero». Al contrario di ciò che Psiche crede, è invece appunto la definizione dell'oggetto d'amore e dunque dell'amore stesso in un'immagine, una parola o un nome a renderne impercettibile l'infinita sostanza e a provocarne quindi la scomparsa. Come Amore infatti ammonisce «Se m'ami, o sposa, / Chiedi all'alma il suo bene, e non a gli occhi. / Sarà lieto il tuo amor, finch'ei sia cieco». E del resto – come nella maggior parte dei testi relativi alla storia di Psiche²⁵ – è solo dopo l'esperienza della morte e l'abbandono della sua stessa forma mortale che Psiche può accedere, con l'immortalità, al perfetto godimento del suo amore: «Lascia la spoglia fral. Vien più giuliva: / Vien nova Dea d'Amor, Psiche vezzosa». Non solo: come Psiche, nella sua imperfezione mortale, ambisce a ridurre a immagine visibile o nome l'essenza pur indefinibile del suo Amore, altrettanto Amore non solo esige di essere per sé amato ma è anche a sua volta attratto dalla forma, e dalla stessa bellezza, per quanto mortale e dunque caduca, di Psiche.

²⁴ Sono le parole di Giove nel *Coro di Deità*, preceduto da *sinfonia* che conclude l'opera, cfr. *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno, composte insieme con Pietro Pariati*, Orléans, Da' Torchi di L. P. Court de Villeneuve, 1786, t. X, pp. 379-380, come per i rimandi successivi.

²⁵ Della vasta bibliografia critica in proposito ci limitiamo a segnalare, in quanto vero antesignano del genere, il testo di Ugo De Maria, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana*, Bologna, Zanichelli, 1899 e, oltre a quello di Salvatore Ussia, *Amore innamorato, riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVI*, Vercelli, Mercurio, 2001, il già cit. libro di Lionello Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, alla cui intelligente e ampia trattazione del tema, oltre che ai puntuali riferimenti bibliografici qui si rimanda.

Il motivo, già esplicito nel IV canto dell'*Adone* di Marino, sarebbe apparso quindi evidente nel titolo stesso del libretto per la musica di Alessandro Scarlatti *La Psiche o vero amore innamorato* di Giuseppe Domenico De Totis, eseguito il 21 dicembre 1683 al Teatro del Real Palazzo di Napoli e tratto dal dramma spagnolo di Caldéron *Ni Amor se libra de amor*²⁶ recitato con musiche di scena all'ambasciata spagnola di Roma nel 1682, per ribadirsi poi nel libretto di Vincenzo Cassani *Psiche. Intreccio scenico musicale a cinque voci*, per la musica, disgraziatamente perduta, di Benedetto Marcello, edito a Venezia da Domenico Lovisa intorno al 1720 e in cui Amore appunto piange la perdita di Psiche con versi in cui il motivo dell'assenza, della mancanza e dunque del desiderio appare esprimersi appunto da parte dello stesso Amore – «Dove sei cara Psiche? o del mio petto / Delizia e pena; ah dove / Per mio crudel' impero il passo volgi? / Deh il tuo volto rivolgi / A queste luci mie molli di pianto. / Ma o Dio, che i crudi Fati / Me 'l vietano, ed io intanto / Peno e languisco privo di colei / Che sola può far lieti i giorni miei»²⁷ – per quanto il suo dramma, come tutto l'intero assunto, sia poi reso più lieve, in ossequio al clima e al gusto settecentesco, dall'ironica chiosa con cui Apollo commenta e insieme rende più umana l'apoteosi finale: «Bella Madre d'Amor, sappi, che Giove / Uditi di tuo Figlio / I trascorsi, e le colpe / Ne destinò un gastigo, / Vuol che gli prema il collo un duro giogo, / Ed è quel d'Imeneo. Gli assegna in Sposa / Psiche: le accese voglie / Soddisfi pur, che alfine / Un terribil supplicio è l'aver Moglie».

Il tema, di chiara derivazione platonica, della reciproca attrazione tra la materia e lo spirito che la sostanzia e dunque tra umano e divino, visibile e invisibile, finito e infinito, e anche forma e informe, parola e silenzio troverà espressione, in pieno clima romantico, nell'*Ode a Psiche* (1819) di Keats dove appunto risalta la funzione metapoetica di un componimento in cui – come ha ben dimostrato Giuseppe Galigani – «la riflessione sul processo implicato nell'atto creativo»²⁸ si assimila allo stesso processo metamorfico cui il personaggio di Psiche è sottoposto fino a «quella completa fusione tra fisico (“region”) e mentale (“mind”) che è superamento del dualismo tra recesso e psiche, natura e uomo,

²⁶ Cfr. in proposito, Maria Grazia Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009.

²⁷ *Psiche, intreccio scenico musicale a cinque voci. Poesia di Vincenzo Cassani*, Venezia, Domenico Lovisa, 1720, pp. 25-26.

²⁸ Giuseppe Galigani, *Il labirinto della mente. Le odi di John Keats*, Ravenna, Longo, 1989, p. 69.

oggetto e soggetto»²⁹. Superamento che, infatti, sarà poi al centro del quesito posto nei versi che Victor Hugo dedica a *Psyché* nella raccolta *Les chansons des rues et des bois* (1865): «Quelle est la chose humble et superbe / Faite de matière et d'éther / Où Dieu met le plus de son verbe / Et l'homme le plus de sa chair?»³⁰. E se la risposta consisterà poi nell'ineffabilità del «bacio»³¹ che conclude il componimento poetico di Hugo, sarà appunto all'insegna di quell'ineffabilità che, nella musica e nel canto del poema sinfonico di César Franck, *Psyché*³² (1888) si ribadirà il monito a non conoscere «le visage» d'Amour, così come la pena che inevitabilmente seguirà alla scoperta del suo nome: «Amour, / Elle a connu ton nom. / Malheur sur elle! / [...] / Son châtement commence / Et sa peine est cruelle, / Loin des jardins d'Eros et des parvis sacrés, / La voici maintenant errante sur la terre, / Et les sentiers sont durs à ses pieds déchirés»³³. Tradizione veterotestamentaria e istanza metapoetica convergono così nella ripresa di quello che tra i personaggi del mito classico più sembra evidenziarsi e insieme risolversi in quel contrasto tra finito e infinito, forma e informe, parola e silenzio che sta di per se stesso alla base della ricerca poetica. Contrasto che, non a caso, appare superato nella reciproca inversione dei termini del rapporto e del ruolo dei protagonisti della storia, nell'unione che – al culmine del loro legame amoroso – fa di Psyché Vannetty e di Aimery Jouvella un unico, indistinto essere – «je suis votre corps, Psyché, vous êtes mon âme»³⁴ – nelle pagine centrali del romanzo di Pierre Louÿs, incompiuto e pubblicato postumo nel 1927, *Psyché*. È solo nell'indistinzione dei termini e nella reciproca partecipazione e fusione della loro non più distinta essenza, che l'Amore trionfa e si dimostra in tutta la sua interezza, nella sua completa e indistinguibile – fisica quanto spirituale – essenza: «Le physique de l'amour charnel est anéanti par l'amour lui-même comme la graine éclate et tombe en poussière à l'ombre de l'arbre qu'elle a créé»³⁵. La

²⁹ *Idem*, p. 66.

³⁰ Victor Hugo, *Psyché*, in *Les chansons des rues et des bois*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

³¹ «Posant sur mon front, sous la nue, / Ses ailes qu'on ne peut briser, / Entre lesquelles elle est nue, / Psyché m'a dit: c'est le baiser!»

³² Eseguita per la prima volta al concerto della Société Nationale del 10 marzo 1888.

³³ César Franck, *Psyché*, BBC Welsh Chorus, BBC National Orchestra of Wales, direttore Tadaaki Otaka, Colchester, Chandos Records Ltd., 1995, parte III.

³⁴ Pierre Louÿs, *Psyché*, Paris, Albin Michel, 1927, p. 165.

³⁵ *Idem*, p. 161.

facoltà di amare – inscritta come nel mito nel nome stesso e nel ruolo del protagonista maschile, Aimery, del romanzo di Louÿs – trova così nel testo novecentesco esplicita espressione nella voluta banalità della frase che, come Aimery rileva alla dubbiosa Psyché, ogni fanciulla ha copiato almeno una volta nelle pagine del suo diario: «Aimer, c'est être deux et ne se sentir qu'un»³⁶. Ma, mentre Aimery s'identifica appieno nel ruolo che ne connota la funzione testuale e allegorica, amando appunto, senza incertezze né turbamenti e appieno l'oggetto del suo stesso amore, Psyché – come nella storia che prende avvio nelle pagine di Apuleio – resiste diffidente alle seduzioni di un amore che insieme desidera e teme e, nella paura di essere abbandonata che ne rivela l'implicita, esclusiva, volontà di possesso, se ne distacca, distinguendosene sempre e pertanto restando sempre da lui inevitabilmente divisa, causa e oggetto, di per sé stessa, della propria inevitabile e desolata solitudine. Il dubbio è così la cifra che ne denota il carattere nel romanzo del 1927 e che, non a caso, contrasta con la franca certezza che caratterizza invece il suo amante nella frase con cui s'interrompe il testo: «Les deux regards mêlèrent leurs ondes silencieuses. Celui d'Aimery était si clair, si franc, si animé de lumière aimante, qu'un instant elle douta de son propre doute»³⁷. Dubbio che è poi, a ben vedere, lo stesso che altrove, e in altri testi, era stato sollecitato in Psiche dalle parole delle invidiose sorelle, dal timore della reale, celata, natura di chi pur tanto aveva dimostrato d'amarla, lo stesso che, altrove e in altri testi, l'aveva spinta a conoscere le fattezze o il nome di chi l'amava, nel desiderio di scoprire appunto un'identità che proprio nel rivelarsi in quanto tale non poteva che apparire da lei inevitabilmente altra, separata, divisa e quindi immagine stessa della perdita di quell'unità di cui Amore è infatti l'essenza stessa. I rimandi – sia pur in chiave decadente – al testo apuleiano sono del resto molteplici: la funzione del confessore al posto dell'oracolo, quella dell'amica al posto della sorella³⁸, il riferimento stesso al personaggio del mito – «Comme si elle eût été la Psyché antique, le papillon blanc des mythologies, on eût dit qu'il craignait de porter la main sur elle, de peur de faire tomber au premier contact la fleur impondérable de sa beauté»³⁹ – l'assenza di

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Idem*, p. 220.

³⁸ Sono proprio le argomentazioni di Charlotte, nel quarto capitolo del libro, ad accrescere i dubbi di Psyché sul suo rapporto, ancora tutto da cominciare, con Aimery.

³⁹ Pierre Louÿs, *Psyché* cit., p. 124; e cfr. anche a p. 131: «Psyché entraînait en métamorphose»; e a p. 133: «Et que ce soir vous m'appellez Psyché comme si vous étiez déjà... l'Amour...».

ogni presenza umana nel castello di Aimery⁴⁰, la foresta ‘incantata’⁴¹ e il luogo segreto dove s’innalza ancora la torre del Vieux Château e che riporta alla mente di Psyché il tempio di Iside vicino a Assuan e con esso il luogo della sua infanzia perduta, un Eden finalmente riconquistato:

Et tout à coup [...] nous avons découvert le Paradis terrestre, l’île verte de la Vie dans la terre des Morts... Philæ ! Ô Philæ ! ses arbres, ses palais, ses colonnes peintes, sa grande Isis ailée que je prenais pour l’Ange de l’Éden perdu ! Et j’allais entre ses palmiers, cherchant lequel avait jeté dans la main de la première femme le fruit qui donne la science du bien et du mal... [...] Vous me l’avez rendue, la vision de mon enfance. Nous avons quitté la Forêt de l’Hiver, et voici le Printemps, un autre Printemps!⁴²

e, infine, la rivelazione alla luce della lampada⁴³, la fine dell’incanto d’amore e il ritorno alla realtà col sopravvento della paura e del dubbio⁴⁴. Ma, soprattutto, e come si è detto, e fin dal titolo del romanzo stesso, sono certo i nomi dei suoi protagonisti che più rimandano al testo latino e, quindi, a tutti quelli che da esso sarebbero poi discesi. E, accanto a Psyché e ad Aimery, ce n’è qui un altro, quello della meticcia Aracceli, di colei che da due anni era l’amante di Aimery, della donna che racchiude in sé svariate razze⁴⁵ e che, se nelle sue fattezze – «une jeune fille étrange qui avait le teint d’une mulâtresse et les traits presque

⁴⁰ Cfr. *Idem*, p. 151: «Ni dans les corridors, ni dans la salle à manger, aucun domestique n’apparaissait. Elle demanda: “Êtes-vous servi par des esprits?” “Je vous ai dit que le pays était enchanté”».

⁴¹ Cfr. *Idem*, p. 144: «C’est une forêt enchantée?»

⁴² *Idem*, p. 146.

⁴³ Cfr. *Idem*, pp. 213-214: «Une lampe à la main elle entra doucement dans une petite pièce écartée où elle avait coutume d’écrire et sur la table elle vit une page dont l’encre était encore fraîche; c’étaient des stances, des vers... Psyché... Le premier mot était son nom. Elle lut en se penchant [...]. Depuis la troisième strophe, Psyché avait pâli. “Ce fragile amour... Plus tard... Vous ne m’attendrez plus... D’autres... Rappelez-vous... Le Temps... Le Souvenir...”».

⁴⁴ Cfr. *Idem*, pp. 214-215: «La feuille trembla dans ses mains blanches. “Ce n’est pas vrai... Ce n’est pas lui ! Ce n’est pas lui qui a écrit cela !” Puis une atroce angoisse la saisit au sein. Elle se laissa tomber, les bras sur la table, les yeux sur le bras, secouée de sanglots, réprimée à jamais par la main de la Douleur. Et plus faible, plus défaillante que si elle eût pleuré ses larmes sur les cendres de son amant, elle répétait de sa voix désespérée: “Il ne m’aime plus... Mon Dieu ! Il ne m’aime déjà plus».

⁴⁵ Cfr. *Idem*, p. 57: «Elle était née à Pondichéry, d’un père philippin et d’une mère hindoue, l’un et l’autre de sang mélangé. Il y avait de tout dans son ascendance à la fois dravidienne, hindoue, espagnole, arabe et malaise ; certaines colorations natives laissaient à ses longs doigts leur stigmatisme nigrescent».

européens : le nez délicat, les yeux allongés»⁴⁶ – sembra rimandare all'immagine che la Psyché di La Fontaine vede riflessa nel ruscello dove tenta di lavarsi il viso e il collo dal fumo che li aveva tinti appena aveva aperto la scatola consegnata da Proserpina – «elle y aperçut la plus belle More du monde. Elle n'avait ni le nez ni la bouche comme l'ont celles que nous voyons ; mais enfin c'était une More»⁴⁷ – richiama poi nel suo nome la Vergine e, con Essa, quell'assunzione al Cielo che, in ogni storia di Psiche, ne conclude la vicenda con l'apoteosi e dunque il trionfo finale. Così, nel libro di Pierre Louÿs, il personaggio della protagonista femminile sembra appunto sdoppiarsi e mentre Psyché ne rappresenta l'aspetto mortale votato, nella sua debolezza, al desiderio di possesso e quindi al timore della perdita e dunque alla sconfitta e alla solitudine che ne derivano, Aracœli ne è invece, nella sua stessa primitiva e intangibile imperturbabilità, l'immagine sovranaturale, fuori dalla storia e dal tempo, colei che non domanda «au destin ce qu'il ne lui donnait pas»⁴⁸ e che, senza niente chiedere, interamente si concede ai piaceri d'Amore: «Je lui ai dit que j'avais pourtant un amant qui faisait son plaisir de toute ma personne et qui ne mourait dans mes bras que pour renaître toujours plus beau. Il m'a répondu: "Alors, c'est un dieu." Il avait raison, mon Aimery»⁴⁹. Così – nella ricostruzione di quella parte del romanzo che l'autore aveva sottratto ai suoi lettori e che, a memoria, ne fa Claude Farrère in appendice alla prima edizione del testo – Psyché sarà destinata a quella solitudine che, fin dall'inizio, i suoi timori le avevano preannunciato e, dunque, all'oblio, al sonno, alla morte che la coglierà sotto la neve sulla soglia vietata della torre del suo svanito amore e dove ormai «il faut laisser toute espérance»⁵⁰, e Aimery tornerà ancora dalla «triumphante Aracœli»⁵¹ concludendo così, e nel più tradizionale e prevedibile dei modi, l'intera vicenda. Ma, alla prova dei fatti, il manoscritto si interrompe tuttavia sul dubbio di Psyché, per quanto il curatore del romanzo postumo di Pierre Louÿs garantisca

⁴⁶ *Idem*, p. 56.

⁴⁷ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et Cupidon* cit., p. 326.

⁴⁸ Pierre Louÿs, *Psyché* cit., p. 172.

⁴⁹ *Idem*, p. 65 e cfr. anche pp. 68-69: «dans ses bras l'amour était d'autant plus beau qu'il était aussi plus pur, et elle mettait enfin tant de jeune grâce à l'offrir, tant de sensualité à le recevoir, tant de reconnaissance à le partager, que dans l'étreinte de ses jambes si douces toute la volupté était une tendresse».

⁵⁰ *Idem*, p. 246.

⁵¹ *Idem*, p. 240.

della scrittura dell'intera opera⁵² in cui l'autore aveva appunto voluto mostrare nell'opposizione dei due personaggi femminili «l'amour plus complexe des êtres plus évolués, l'amour total qui ambitionne mieux que les simples voluptés de la chair, l'amour qui tend à joindre et à mêler non seulement les corps mais les esprits, et les cœurs et les intelligences»⁵³. E se nella memoria del curatore è con la morte di Psyché e l'apoteosi di Araceli che il romanzo finisce, è, viceversa, sul dubbio di lei – anche rispetto ai suoi stessi timori – che, come si è detto, il manoscritto si interrompe quasi che il suo autore avesse, in realtà, voluto lasciarne sospesa la conclusione, divergendo così da ogni sua precedente stesura e aprendola, insieme, e nel più novecentesco dei modi, all'intervento del lettore e alle sue molteplici, possibili interpretazioni.

E, nel pieno del Novecento e, anche, nel pieno del secondo conflitto che travagliò il secolo, nel 1944 Alberto Savinio dà della storia di Psiche una delle più sconvolgenti e inattese interpretazioni, rovesciandone sarcasticamente assunto e senso nel metamorfizzarne drasticamente la figura e, soprattutto, sottoponendo alla più radicale e grottesca – ma anche, nella sua dissacrante banalizzazione, alla più realistica – metamorfosi l'immagine e il significato stesso di Amore. Pubblicato a Roma da Documento con il titolo *La nostra anima* e, sei anni dopo, a Parigi da Fontaine, nella collana «L'Age d'Or», a cura di Henri Parisot e dell'autore, con il titolo *Psyché*, il testo si apre nel nome e con l'immagine di Clio, la musa della storia, di quella storia che, come essa stessa subito afferma, «non ricorda se non quello che tutti possono vedere e intendere, ossia il lato più vano degli uomini e delle cose» e che dunque, affacciata ad una «finestrella» «nel cielo di raso turchino»⁵⁴, non può che introdurre, per poi rapidamente scomparire dietro «la finestrella»

⁵² Cfr. *Idem*, pp. 223-224: «Il est néanmoins plus que probable que la *Psyché* fut écrite entièrement. Il est même certain que plusieurs des chapitres de cette troisième partie, disparue aujourd'hui, existaient dès 1911 ou 1912. Nous savons en effet que Pierre Louÿs fit le premier tiers de son livre à Biarritz, en 1906, et le second à Tamaris, en 1907. Et nous savons aussi qu'après 1907 il s'interrompit, agité de scrupules ou de répugnances bizarres. Mais je sais encore, moi qui écris ceci, que, vers 1912, Pierre Louÿs, qui deux ou trois ans plus tôt m'avait un soir lu la première partie de *Psyché*, m'en montra les tout derniers chapitres, ceux-là mêmes qui relatent la mort de l'héroïne. Et je sais enfin que, à l'été de 1913, Thierry Sandre, alors soldat permissionnaire, rendait visite, rue Boulainvilliers, à notre maître commun, l'entendit répondre à une question anxieuse: "*Psyché*? Cher ami? J'ai terminé *Psyché*. Je l'ai terminée, exactement, le 13 juillet de cette année».

⁵³ *Idem*, p. 230.

⁵⁴ Alberto Savinio, *La nostra anima* (1944), Milano, Adelphi, 1981, p. 11.

che «si richiude nel cielo senza lasciare traccia»⁵⁵, «i personaggi senza storia»⁵⁶ che fanno da sfondo al racconto e che, come si chiarisce al termine del breve *Antefatto* che ne spiega i rapporti, si apprestano a visitare «il museo dei manichini di carne»⁵⁷ dove sembra riproporsi, capovolgendolo, il senso e il contenuto del parigino Museo Grévin, e nei cui estremi penetrali, dietro «una porta dipinta di nero», appare la stanza maleodorante e cosparsa di escrementi in cui è custodita Psiche:

Nivasio abbassò gli occhi a cercare la “cosa” indicata dal dottore, l’abitatrice di quella stanza illuminata da acquario e odorosa di pollaio, l’autrice di quegli escrementi neri e sferiformi, l’emanatrice di quel fortore tra di coniglio e di gallina. // Una fanciulla era accosciata sul pavimento sordido, le gambe ripiegate e i calcagni riuniti sotto le rosate rotondità del sedere, il corpo poggiato in abbandono al muro come un oggetto dimenticato, verso il quale anche il volto era rivolto⁵⁸.

Abbandonata e nascosta nell’oscurità del luogo degradato che le fa da sfondo, ridotta a oggetto da museo, deturpata dalle iscrizioni che da sempre le matite o le punte di temperino dei turisti in visita⁵⁹ le hanno lasciato sulla pelle, la protagonista del romanzo di Apuleio, colei che nella versione del Firenzuola rappresenta – come si ribadisce dottamente nel testo – «il sentimento “cristiano” dell’amore» e per «noi iniziati [...] è l’anima»⁶⁰, appare così in queste pagine nella dimensione grottesca in cui già la rappresenta la litografia di Savinio che ne orna la prima edizione dell’opera e in cui – come si ribadisce nel testo – spicca «il lungo becco da pellicano pendulo per mezzo metro giù dalla faccia [...] che le conferiva una espressione malinconica e inconfondibilmente tonta»⁶¹. Figlia – come essa stessa dichiara con voce «nasale»⁶² – non già di un

⁵⁵ *Idem*, p. 12.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Idem*, p. 14.

⁵⁸ *Idem*, p. 25; cfr. l’illustrazione a fine articolo.

⁵⁹ Cfr. *Idem*, pp. 27-28: «L’ignuda fanciulla era magra della magrezza delle vergini. Strani segni estoriavano la sua pelle, simili agli ibi, alle barchette, ai cerchi astati che illustrano le pareti alte e strette degli obelischi. Nivasio Dolcemare [...] si accorse che gli apparenti geroglifici erano in verità nomi, date, frasi tracciate sia con la matita, sia incise con la punta del temperino sulla pelle di Psiche dai turisti in visita al museo, e che per il rilassarsi della pelle sulle ossa avevano preso forma di ibi, barchette e cerchi astati».

⁶⁰ *Idem*, p. 32.

⁶¹ *Idem*, p. 37.

⁶² *Ibidem*.

re ma del «primo pornografo al ministero di Grazia e Giustizia», la Psiche di Savinio si appresta subito a ridimensionare, nel racconto che fa della sua storia, l'immagine che di lei si era tramandata a partire da Apuleio, ripercorrendone la trama e stravolgendone quindi l'assunto nel ribaltamento surrealistico e nella deformazione grottesca di ogni sua componente. Così se la sua proverbiale bellezza – come anche quella delle sorelle a loro volta fornite di becco di struzzo l'una e di papera l'altra – le appare, francamente, un'«esagerazione» – «Non dico che fossimo brutte, ma nemmeno così belle come vuol far credere Apuleio. Diciamo bellocce [...] si dovrebbe dire piuttosto che facevamo tipo»⁶³ – è poi all'insegna del 'rovesciamento' che – in chiave bachtiniana ante litteram – l'antefatto che precede l'incontro con Amore si delinea quindi nelle sue parole nel ricordo e nell'immagine della madre dotata di «un paio di baffi magnifici e una barba da patriarca» che «quando [...] andava in società e si vestiva da sera, era uno spettacolo da non dimenticarlo più quella donna scollata fino alle cosce, e con i guanti di trina fin sopra al ginocchio»⁶⁴. Una madre che, anziché allattare le proprie figlie, usava del suo latte per farne caciotte per ammorbidire la pelle, inducendo quindi il marito, dedito com'era alle cure della famiglia, «a farsi venire il latte, e non un latte scremato e povero di qualità nutritizie, ma un latte grasso e cremoso, e così noi tre, [...] papà ci allattò finché diventammo signorine da marito, le due più grandi attaccate alle mammelle regolamentari, e io che ero la più piccola attaccata a una mammella supplementare che per l'occasione gli era spuntata sulla spalla»⁶⁵. Il processo di radicale demitizzazione operato da Savinio sul testo di Apuleio come su tutti quelli da esso poi derivati, interviene quindi sull'intero racconto, attraverso la vena ironica che ne connota lo stile, come tramite la degradazione di ogni suo personaggio o evento, trasponendone la valenza trascendente e metafisica dell'assunto nella dimensione grottesca di una surrealità che, spinta tuttavia fino alle resultanze più estreme della sua potenzialità semantica, sfocia infine – nel culminare del successivo e divertito processo di 'abbassamento' cui ogni elemento della storia è, come si è detto, sottoposto – nella più realistica delle metamorfosi, nella più banalmente fescennina delle trasformazioni del «Signore di Tutto»⁶⁶, di Eros o Cupido che dir si voglia, del Dio dell'Amore, nell'organo che, nel

⁶³ *Idem*, p. 41.

⁶⁴ *Idem*, p. 42.

⁶⁵ *Idem*, pp. 42-43.

⁶⁶ *Idem*, p. 55.

corpo maschile, ne adempie la funzione e che, nelle pagine di Savinio, ne diventa la metafora stessa, l'immagine, impietosamente e sarcasticamente colta nel momento in cui nell'esaurirsi del suo vigore rivela, al chiarore non già della mitica «lucerna» ma di una molto più prosastica «comunissima lampadina di venticinque candele tipo *mignonne*»⁶⁷, la ragione stessa del suo mistero, del divieto che, anche qui, come da sempre nel tramandarsi della storia, aveva imposto alla propria manifestazione:

Subito che ebbi fatta luce, quello già dormiva, ma turgido ancora e ansante della fatica portata poco stante a termine. Paonazza tuttavia la testa, potentemente cupolata e svasata alle ganasce a imitazione dell'elmetto di guerra dei soldati tedeschi, priva così di occhi come di naso e solo di bocca fornita, muta e verticale come la bocca della *torpedo ocellata*. Il suo corpo tubolare, sul quale s'incordavano e palpitavano grosse vene turchine, e privo sia di braccia, sia di gambe, sia di ali posava goffo e squilibrato sopra due borse rigonfie e lustre, simili alle borse di una doppia ciaramella. [...] Con movimento lento e regolare, la testa a elmo si tirò fin sulla bocca attonita e sdentata la pelle del collo e se ne fece cappuccio, onde a rivelare la sua timida presenza non rimase se non il rigonfiamento torno torno delle branche. E colui che poco innanzi ergeva l'orgoglioso capo e inarcava le reni, ora giaceva umiliato e sfatto, avvolto nella propria pelle come un morticino nel sudario. Questo è l'Amore, signori. Questo è quanto rimane dell'Amore. Ecco perché Amore non vuol essere guardato in faccia⁶⁸.

Come nella poesia di Leopardi «all'apparir del vero» ogni illusione, anche qui, viene meno e, nella rivelazione del mistero d'Amore e con esso del senso della vicenda di Psiche, ogni fascino è così sarcasticamente sottratto ai protagonisti e allo stesso racconto di Apuleio nel compiersi del consapevole e sapientemente protratto processo di degradazione che, nelle pagine di Savinio, ne sovverte la valenza ribaltandone – in un'ultima e geniale metamorfosi – l'aura mitica nella cruda banalità di quella Storia che, nelle vesti di Clio, non a caso, all'inizio del testo, si era affacciata alla finestra del cielo ad introdurne il racconto.

Sancita dunque, nel racconto di Savinio, l'irrevocabile e definitiva separazione dell'Amore da Psiche che – oltre a deprecarne l'aspetto – ben si guarda, come lei stessa afferma, «da andarlo a cercare»⁶⁹, escluso, del resto, nella conclusione del testo e del discorso di Psiche, il valore di un'unione viceversa rinnegata e da evitarsi per le stesse

⁶⁷ *Idem*, p. 62.

⁶⁸ *Idem*, pp. 63-64; cfr. l'illustrazione a fine articolo.

⁶⁹ *Idem*, p. 65.

sue conseguenze – «Tutto che di male è nel mondo, viene dall'amore che spinge gli uomini a unirsi per generare»⁷⁰ –, ridotto quindi il senso stesso dell'impulso, del desiderio d'amore a pura e semplice funzione di prosecuzione della specie, di un'umanità di cui ogni singolo componente, se non più vanamente distratto dalla volontà di riproduzione che ne condiziona gli intenti, nell'«indifferenza»⁷¹ verso tutto ciò che lo circonda e distrae, potrebbe invece trovare in sé, nella 'propria anima' l'oggetto della più proficua contemplazione, del più appagante degli innamoramenti⁷², il mito – e con esso il racconto formulato per la prima volta nelle *Metamorfosi* di Apuleio torna a riproporsi sulla scena nel testo di Aurelio Pes per la musica di Salvatore Sciarrino dell'opera in un atto eseguita per la prima volta alla Piccola Scala di Milano il 2 marzo 1973, *Amore e Psiche (Il Pozzo)*. Ambientato in una scena che rappresenta «in prospettiva un pozzo visto dall'alto, formato da tre cerchi, concentrici che ruotano intorno a una pedana circolare»⁷³ su cui, circondata da un turbinio di gatti, Psiche si desta e «osserva in uno specchietto il viso riflesso». Popolati da «quattro esseri fantastici» – l'Uomo salamandra, l'Uomo toro, l'Uomo albero e la Patata con germogli – intenti in un'epica quanto allucinata gara equestre, i cerchi del pozzo appaiono, sulla scena, sovrastati da «una semisuperficie di cono rovesciato la cui punta tocca l'orlo della piattaforma centrale» e che – come prescrive la sceneggiatura – «resterà invisibile al pubblico tranne nei momenti in cui Amore lo percorrerà». Chiusa e immersa nella «solitudine perfetta»⁷⁴ della propria autocontemplazione, sospesa tra la veglia e un sonno in cui la sua immagine si riproduce in quella che di lei ripropone la voce delle Sorelle, Psiche appare irrimediabilmente separata, divisa da quell'Amore che, circondato dalla sua stessa luce, si inginocchia alle sue spalle e, pur non visto, dialoga con lei: «Psiche, nudità e malinconia dimorano

⁷⁰ *Idem*, p. 66:

⁷¹ *Idem*, p. 35.

⁷² Cfr. *Idem*, pp. 34-35: «O sconosciute ricchezze della nostra anima! Basta svegliarsi dal sonno che dentro ci riempie e che spettacoli improvvisi, insospettiti, stupefacenti! [...]. L'uomo assisterà a impensati e straordinari spettacoli di se stesso. Compirà le più audaci esplorazioni nelle parti ignorate di sé, farà le più incredibili scoperte senza muoversi dalla propria poltrona, senza levarsi dal proprio letto. Affonderà nelle ricchezze, nuoterà nel mare delle novità, non avrà più tempo di annoiarsi, desiderare, volere; e gli scambi, i furti, le lotte, le guerre finiranno d'incanto. Il male sparirà dal mondo perché sarà vinto non dal bene, ma da un avversario ben più potente e risoluto: l'indifferenza».

⁷³ Aurelio Pes, *Amore e Psiche (Il Pozzo)*, Musica di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi, 1973, p. 7, a cui rimandiamo per tutte le citazioni.

⁷⁴ «Ora guardando il mio volto, pur' esso mi guarda: / una solitudine perfetta lo circonda».

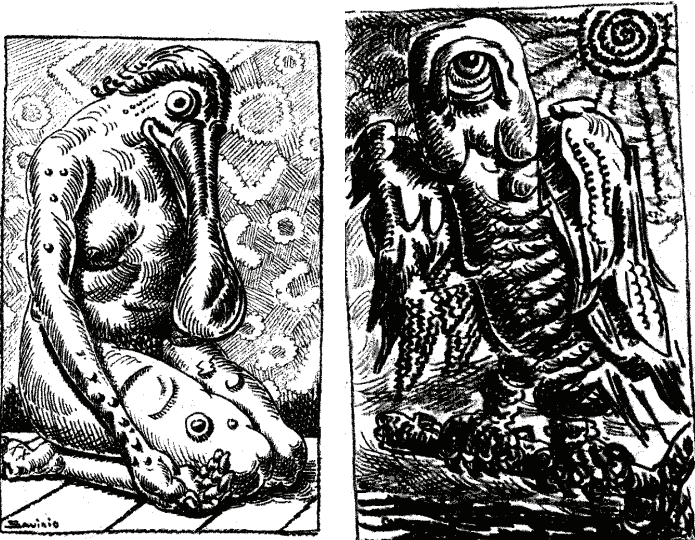
in te. / Ascoltami, la tua vita fiorirà come albero pascóre», «Psiche, le pietre echeggiano i loro funesti richiami. Tempera le tue veglie, e il tuo corpo svuotato sarà pelle che traspare». Rappresentata sulla scena nella simmetrica specularità che ne collega i gesti e la voce a quella delle due sorelle, circondata dalle azioni e dalle parole dei quattro esseri surreali che, apparentemente indifferenti, procedono alla loro gara, Psiche appare dunque sdoppiata nel corpo delle sorelle come nell'immagine in cui si riflette nello specchio e, nel suo lungo peplo bianco, sembra dunque la misteriosa sacerdotessa di quel rito che, nel contatto stesso con Amore, la sprofonderà infine nell'abisso del sonno e della morte: «Ma se un velo ottunde le luminarie, / s'inabissa la terra. / Fumo e l'alte fiamme contendono il dominio del cielo. [...] Rotto è allora il carro, smarrita la bellezza – Ombre furtive la recarono nel fondo dell'abisso invisibile». Ed è appunto con e da quella morte che Amore sembra allora risorgere in tutto il suo splendore mentre le Sorelle – chine sul corpo esanime di Psiche – ne celebrano l'eterna simbiosi con la natura nella sua alterna e perpetua metamorfosi: «Vivi, muori: tu sei il grano». Soffuso di un'aura di mistero, cui contribuisce la preziosità di una lingua spesso chiusa nell'estrema rarità dei suoi vocaboli («arcanti», «albatico», «armorari», «velurie», «àncide», «pentàcli», «pascóre», «caudissòne», «eringi»), il testo di Aurelio Pes sembra trarre spunto dalle riflessioni che, nel libro di Savinio, rilevano appunto il mistero di quanto nel linguaggio si sottrae all'immediata *ratio* del significato aprendosi appunto così al massimo della propria potenzialità semantica:

Nivasio Dolcemare ripensava le iscrizioni tracciate da ignote mani sul corpo ignudo di Psiche [...]. Quale significato in quelle parole insensate tra cui brillava talvolta un'idea, un pensiero, un ricordo? Tutti i significati, meno quello che gli uomini danno solitamente alla parola "significato". Era la prima volta che Nivasio Dolcemare vedeva formato grammaticalmente e fermo come un documento perenne, quello che la nostra anima dice a se stessa nei momenti di indipendenza e spontaneità, quando essa minacciata non è, non impaurita, non ispirata dalla ragione [...]. Ricorrevano di quando in quando fra quelle iscrizioni alcune parole isolate come "spermaceto", "clivo", "cucusmata", che Nivasio Dolcemare scambiò a tutta prima per voci di alcuna favella ignota, ma che indi a poco riconobbe per parole italiane scese nel sonno dell'oblio sia per vetustà, sia per malattia, sia per difetto di una loro utilità pressante e che dignitosamente si erano posate sulla pelle di Psiche come documenti in un archivio. O sconosciute ricchezze della nostra anima!⁷⁵.

⁷⁵ Alberto Savinio, *La nostra anima* cit., pp. 33-34.

Sottratto così e drasticamente, nel testo di Aurelio Pes, al «sonno»⁷⁶ della ragione, svuotato, nella più estrema delle sue metamorfosi, da ogni intento allegorico, il mito di Amore e Psiche torna a celebrarsi nella ritualità dei gesti e delle parole che lo rendono intatto al suo insondabile e sempre reiterato mistero, immagine esso stesso, nella duplicità che in esso sempre si manifesta e si iscrive, della finzione inevitabilmente implicita ad ogni umana rappresentazione. Come rileva Derrida nella sua analisi dei versi della *Fable* di Francis Ponge,

Le mot lui-même se réfléchit dans le mot ‘mot’ et dans le nom de nom. Le tain, qui interdit la transparence et autorise l’invention du miroir, c’est une trace de la langue : « Par le mot *par* commence donc ce texte / Dont la première ligne dit la vérité, / Mais ce tain sous l’une et l’autre / Peut-il être toléré ? » Entre les deux ‘par’, le tain qui se dépose sous les deux lignes, entre l’une et l’autre, c’est le langage même ; il tient d’abord aux mots, et au mot ‘mot’ ; c’est le ‘mot’ qui partage, sépare, de part et d’autre de lui-même, les deux apparitions de ‘par’ [...]. Il les oppose, les met en regard ou en vis-à-vis, les lie indissociablement mais les dissocie aussi à tout jamais. Éros et Psyché⁷⁷.



⁷⁶ *Idem*, p. 34.

⁷⁷ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 31.

Les saxophones et la philologie : *Medea* de Robert Wilson et Gavin Bryars (1984)

Paola Ranzini
Université d'Avignon

Dans notre réflexion autour du lien (essentiel ? normatif ? occasionnel ? expression d'une esthétique originale d'auteur ?) entre mythe et genre, le cas 'Médée' offre un observatoire privilégié. Car Médée est un personnage mythique qui traverse tous les genres et d'ailleurs nous devrions mieux dire tous les arts¹. Au théâtre², le personnage de Médée a sa naissance officielle dans le théâtre dramatique, traversant toutes les époques de la tragédie jusqu'à l'époque contemporaine – Euripide, Sénèque, George Buchanan (1544), Jean de La Péruse (1555), Coriolano Martirano (1556), Ludovico Dolce (1557), Pierre Corneille (1635), Hilaire-Bernard de Longepierre (1694), Jean-Marie Bernard Clément (1779), Alphonse de Lamartine (1813), Franz Grillparzer (1821), Ernest Legouvé (1854), Jean Anouilh (1948), Corrado Alvaro (1949) –, puis, dès le XVII^e siècle, Médée devient l'un des personnages les plus affectionnés du théâtre lyrique³.

¹ Que l'on songe au moins à *Médée : voix* (1996), roman de Christa Wolf, à *Medea* (1970), film de Pier Paolo Pasolini et au film pour la télévision du même titre de Last von Trier (1988). Pour une étude sur les représentations de Médée dans la littérature et les arts : *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000.

² Pour une étude des interprétations théâtrales de Médée, cf. : Paola Pedrazzini, *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma, Carocci, 2007 ; Elena Adriani, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Esedra, 2006 – analyse de : Euripide, Corneille, Dolce ; Sénèque, Grillparzer, Anouilh ; la Médée des comédiennes (Adelaide Ristori, Laura Bon) –.

³ Pour le XVII^e et le XVIII^e siècles : *Giasone* (1649, Giacinto Andrea Cicognini/Francesco Cavalli) ; *Medea vendicativa* (1662, Pietro Paolo Bissari/Johann Kaspar Kerll) ; *Thésée* (1675, Philippe Quinault/Jean-Baptiste Lully) ; *Medea in Atene* (1675, Giovanni Antonio Gianettini) ; *Jason* (1692, musique de Johann Sigismund Kusser) ; *Médée* (1693, Thomas Corneille/Marc-Antoine Charpentier) ; *La Toison d'or* (1696, Jean-Baptiste Rousseau/Pascal Collasse) ; *Médée et Jason* (1713, abbé Pellegrin/François-Joseph Salomon) ; *Teseo* (1713, Nicola Francesco Haym/Georg Friedrich Hændel, traduction du livret

Le passage du personnage Médée de la tragédie au théâtre musical a été étudié à maintes reprises⁴ et, en s'appuyant sur l'analyse du *corpus*, les spécialistes s'accordent à observer que, dans le passage au genre lyrique, la mère auteur d'un geste contre nature est présentée plutôt en tant que « magicienne amoureuse »⁵. Dans les *melodrammi* et les tragédies lyriques du XVII^e et du XVIII^e siècle, la férocité de la mère qui tue ses enfants n'est pas au centre de l'intrigue, comme les titres le montrent déjà, mettant souvent au premier plan l'aventure des Argonautes et de la conquête de la toison d'or, ou bien l'amour de Médée et Jason. Les événements funestes de Corinthe ne deviennent matière d'une tragédie lyrique qu'à la fin du XVII^e siècle, avec Thomas Corneille/Marc-Antoine Charpentier⁶, puis, vingt ans plus tard, avec l'abbé Pellegrin/Salomon⁷. A la fin du XVIII^e siècle, la *Médée* (1797) de François-Benoît Hoffmann/Luigi Cherubini⁸ confirme cette déclinaison du sujet⁹ et, d'ailleurs, réduit

de Quinault); *Medea* (1726, Giovanni Palazzi/Giovanni Francesco Brusa); *Medea riconosciuta* (1728/1735, Carlo Innocenzo Frugoni/Leonardo Vinci); *Il vello d'oro* (1740, Dionisio Fiorilli/Giuseppe Arena); *Il vello d'oro conquistado* (1749, Giovanni Battista Mele); *Giasone e Medea* (1785, Domenico Ricciardi/Giuseppe Horbman); *Médée à Colchos* (1786, Philippe Desrioux/Johann-Christoph Vogel). Cette liste n'est pas exhaustive. Nous renvoyons aux tableaux synoptiques in Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, préface de Georges Dumézil, Paris, Ophrys, 1982, pp. 209-218.

⁴ Cf. l'étude récente de Zoé Schweitzer, *De la tragédie à la tragédie lyrique : les enjeux d'un changement générique pour le personnage. L'exemple de Médée*, in *La Fabrique du personnage*, sous la direction de Françoise Lavocat, Claude Murcia, et Régis Salado, Paris, Champion, 2007, pp. 335-348. Du même auteur : *Une « héroïne exécutable aux yeux des spectateurs »*. *Poétiques de la violence : Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie)*, Thèse en cours de publication (Droz).

⁵ Zoé Schweitzer, *De la tragédie à la tragédie lyrique...* cit., p. 336.

⁶ *Médée*, tragédie en musique, représentée par l'Académie royale de musique <Paroles de Thomas Corneille, musique de Marc-Antoine Charpentier>, Paris, aux dépens de l'Académie, impr. de C. Ballard, 1693.

⁷ *Médée et Jason*, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le lundi 24 avril 1713 <Paroles de l'abbé Pellegrin, d'après P. Corneille, musique de Salomon>, Paris, impr. de C. Ballard, 1713.

⁸ *Médée*, tragédie en 3 actes, en vers, paroles de Hoffmann, musique de Cherubini, Paris, Huet, an V (1797) (création le 13 mars 1797 au Théâtre Feydeau : version française, avec dialogues parlés). Cet opéra fut repris, en italien, à Vienne le 6 novembre 1802 et en 1809 dans une version raccourcie par le compositeur. La *Médée* d'Hoffmann et Cherubini est redécouverte en 1953 grâce à l'interprétation de Maria Callas (mise en scène d'André Barsacq, direction de Vittorio Gui).

⁹ Il ne faut pas penser, cependant, que les autres aspects du mythe, généralement préférés par le théâtre musical soient définitivement délaissés après Thomas Corneille/Charpentier et jusqu'à Hoffmann (voir par exemple à la n. 3 le livret de Philippe Desrioux avec

l'importance de la magie, un élément qui était toujours présent dans la *Médée* de Thomas Corneille/Marc-Antoine Charpentier¹⁰, revenant essentiellement à l'intrigue de la tragédie d'Euripide. Le même choix est répété dans trois opéras du XIX^e siècle : *Medea in Corinto* (1813) de Felice Romani/Giovanni Simone Mayr, *Medea* (1843) de Benedetto Castiglia/Giovanni Pacini et *Medea* (1851) de Salvatore Cammarano/Saverio Mercadante¹¹.

Le mythe de Médée n'a pas épuisé ses modalités de lecture dans cette opposition entre Médée la magicienne et Médée la mère – blessée dans sa nature de femme – qui conçoit la vengeance la plus terrible en tuant ses enfants. Au sein du théâtre dramatique, la tragédie engendre, au XX^e siècle, de nouvelles relectures de ce mythe qui focalisent leur attention sur le personnage de Médée en tant que migrante : Médée est alors avant tout la "barbare", à qui le pouvoir en place et la cité refusent toute terre d'asile, la destinant à un exil perpétuel. Cette interprétation tend à voir dans le meurtre des enfants un geste extrême de protection de la part de la mère, Médée empêchant par son geste que cette destinée d'exclusion et d'exil éternel se réalise pour sa descendance. C'est la lecture que donne Corrado Alvaro dans *Lunga notte di Medea* (1949)¹², une pièce qui est redécouverte – et pour cause – dans les décennies charnière entre XX^e et XXI^e siècle. La lecture raciale d'Alvaro fait de Médée l'image de la différence qu'une société fondée sur l'homologation culturelle ne saurait accepter, par peur de l'autre. Ainsi, dans une pièce de 1981 de l'espagnol Luis Riaza (*Medea est un buen chico*), la diversité de Médée devient la diversité de deux travestis. Cependant, c'est la diversité ethnique qui est généralement représentée par le biais de ce mythe. Ainsi,

la musique de Johann-Christoph Vogel représenté à l'Académie royale de musique en 1786).

¹⁰ À l'acte III, « Le Théâtre représente un lieu destiné aux évocations de Médée », comme la didascalie générale ouvrant l'acte le précise. À la scène 4 de l'acte III, Médée évoque les esprits qui paraissent et disparaissent aussitôt ; à la scène suivante (III, 5) Médée évoque les esprits des enfers : un chœur de démons apparaît alors et, obéissant à la voix de Médée, apportent à la magicienne tous les objets et les éléments nécessaires pour préparer le poison destiné à la robe qui sera offerte à Créuse.

¹¹ Cf. Camillo Faverzani, « ...ira pietatem fugat / iramque pietas... », ou lorsque se taisant Hadès, *Ilithye n'a de cesse d'enfanter Thanatos : Médée héroïne de l'opéra italien au XIX^e siècle*, « Cahiers d'études romanes », 24, 2013 (à paraître).

¹² *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro fut mise en scène par Tatiana Pavlova (qui joua dans le rôle de Médée) en 1949 au Teatro Nuovo de Milan. La pièce fut éditée la même année dans la revue « Sipario » – IV, 40/41 (1949) –. L'édition en volume est de 1966 (Milano, Bompiani).

un véritable foisonnement d'adaptations théâtrales de *Médée* a investi la Croatie, la Serbie et la Macédoine en pleine barbarie des guerres des années 1990¹³ : ces adaptations insistent précisément sur l'impossibilité de faire coexister, à l'intérieur des mêmes frontières, des nationalités et des cultures différentes.

Dans l'Italie devenue terre d'immigration, nous retrouvons dans un spectacle de 2007 une relecture du mythe de Médée qui, à partir précisément du texte de Corrado Alvaro, propose cette ligne thématique, reconduisant l'infanticide de Médée à sa condition de femme proscrite, refusée car différente : *Medea e la luna* créé par la compagnie Krypton de Giancarlo Cauteruccio (avec Patrizia Zappa Mulas dans le rôle de Médée), l'un des groupes les plus significatifs du théâtre de recherche italien. Certes, l'actualité peut également réactiver la lecture classique du mythe, comme on le voit par exemple dans *Madre e assassina* (2004) du Teatrino clandestino (Pietro Babina et Fiorenza Menni) de Bologne, où non sans rappeler le débat très médiatisé autour d'un fait divers (l'assassinat d'un enfant à Cogne en 2002), le geste de l'infanticide est présenté comme l'acte gratuit et irréfléchi d'une mère soudainement possédée.

Nous intéressant à un opéra contemporain, nous avons voulu nous questionner autour de l'interprétation du mythe de Médée liée au genre : est-ce que le théâtre lyrique impulse des lectures nouvelles du mythe fondées sur des réécritures globales en prise avec l'actualité, comme cela advient pour le théâtre dramatique, ou bien la modernité et l'actualisation du mythe sont-elles portées par d'autres éléments du spectacle ?

Le spectacle qui fait l'objet de notre analyse est l'opéra *Medea*, mise en scène de Robert Wilson sur des musiques originales de Gavin Bryars. Il s'agit d'une création de 1984, présentée d'abord à l'Opéra de Lyon, puis, la même année, dans le cadre du Festival d'Automne, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris¹⁴. Malheureusement il n'existe pas de captations, même partielles du spectacle. Les documents sur lesquels nous avons pu travailler sont : le livret (ou, devrions nous préciser, la

¹³ Cf. Margherita Rubino, Chiara De Gregori, *Medea contemporanea : Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici*, Genova, DARFICLET, 2000.

¹⁴ *Medea*, opéra en 5 actes, mise en scène, livret et décors de Robert Wilson, composition musicale de Gavin Bryars, d'après la tragédie d'Euripide, adapté par Minos Volonakis, costumes de Franca Squarciarino, éclairage de Heinrich Brunke. Création à l'Opéra National de Lyon, le 23 octobre 1984 ; au Théâtre des Champs-Élysées de Paris (Festival d'Automne), le 21 novembre 1984.

version française du livret)¹⁵, une plaquette¹⁶, des photos et des diapositives du spectacle (représentations de Lyon et de Paris), cinq estampes grand format de Robert Wilson en préparation du spectacle¹⁷, un enregistrement partiel de la musique dans une version de 1995, revue par le compositeur, et qui est – nous le précisons – un enregistrement non commercial¹⁸. La revue de presse a apporté quelques précisions sur la structure du spectacle, sur sa conception d'origine et sur la réception. Des documents publiés sur le Web par Gavin Bryars nous ont éclairés sur l'historique de la composition de la musique : conception en 1982, création au théâtre en 1984 et révisions ultérieures en 1995¹⁹. D'autres documents publiés en ligne (la reproduction des dessins de Robert Wilson, pour les maquettes du décor, acte par acte, de *Medea*) nous ont permis d'apporter un éclairage essentiel sur le travail de Robert Wilson pour ce qui est de la conception du décor de cet opéra.

L'envergure d'artistes tels Gavin Bryars et Robert Wilson annonce d'emblée le rôle novateur que cet opéra va jouer, même si, en 1984 ils sont, l'un comme l'autre, à leur premier opéra classique. Robert Wilson a été découvert, en France et en Europe, grâce à la création à Paris du

¹⁵ Cf. *Médée/Medea*, Opéra de Lyon, Saison 1984/1985.

¹⁶ Philippe Olivier, Patrice Arnoux et Gérard Amsellem (photographes), *Médée*, Paris, Beba-Lyon, Opéra de Lyon, 1988.

¹⁷ Elles sont conservées au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France (Paris).

¹⁸ Gavin Bryars *Medea*, BBC Scottish Opera Chorus, BBC Scottish Symphony Orchestra, Martyn Brabbins cond., introduction by Brian Morton, 3rd Nov. 1995 (Schott), for promotional use only. Nous avons pu obtenir ce CD non commercialisé par le compositeur lui-même, Gavin Bryars, que nous souhaitons ici remercier.

¹⁹ Notices rapportées sur le site officiel de Gavin Bryars (<http://www.gavinbryars.com>, consulté le 3 septembre 2012) : « Original version (1982, revised 1984). Duration: c. 3 hours 45'. Opera (libretto after Euripides.) Direction and design: Robert Wilson. Dedicated to Richard Bernas. 7 soloists (soprano, contralto, tenor, 3 baritones, bass). Chorus (SATB). Orchestra: 3 (piccolo, alto). 0. 3 (E flat, 2 bass clarinet). 2 (contrabassoon); 4.0.1 (bass).1.; 2 saxophones (alto/soprano, alto/tenor); 2 harps, piano; timpani + 5 percussion (see Percussion notes below for details); strings (no violins; 10 violas, 8 or 10 cello, 4 or 6 basses). First performance: Opéra de Lyon, France, 23 October 1984. Subsequent performances at the Théâtre des Champs-Élysées Paris (co-production: Opéra de Lyon, Opéra de Paris, Festival d'Automne). Revised version (1995). Duration: c. 2 hours 45'. First (concert) performance of the final version: Tramway, Glasgow, 3 November 1995. Cast : Nurse : Patricia Bardon contralto, Tutor : Gidon Saks bass, Medea : Majella Cullagh soprano, Off-Stage soprano : Eileen Hulse soprano, Creon : Iain Paton tenor, Jason : Richard Halton bariton, Ægeus : Nicholas Folwell bariton, Messenger : David Barrell baritone. Conductor : Martyn Brabbins ».

Regard du sourd (1971), et il a été consacré par le succès d'*Einstein on the beach*, présenté au Festival d'Avignon en 1976, une sorte d'opéra rock avec des musiques de Philip Glass. Il faut également rappeler le spectacle-fléuve *The Civil Wars* (1984) qui est de la même année que *Medea*. Le travail artistique de Robert Wilson relève d'une conception de la mise en scène théâtrale qui véhicule son sens par chaque détail de la composante visuelle : lumières, position des acteurs et des éléments scéniques, mouvements du corps des acteurs en scène, gestes, rythme et pauses des mouvements. Gavin Bryars est l'auteur de compositions entre jazz et minimalisme²⁰. La rencontre de ces deux artistes sur cet opéra n'est pas due au hasard. Robert Wilson met en scène un premier travail sur *Médée* en 1981 qui est représenté sous la forme d'un *workshop* dans le cadre du Musical Theatre Lab of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts (Washington). Pour ce spectacle, Robert Wilson utilise des musiques d'Arthur Russell²¹. À l'issue de ce travail, comme le précise Gavin Bryars, Robert Wilson contacte le compositeur britannique. La musique devrait être prête en 1982, l'opéra *Medea* étant programmé pour être représenté au Théâtre La Fenice de Venise, avec Wilhelmina Fernandez, soprano, noire, dans le rôle-titre. Cette représentation ne sera pas réalisée. L'opéra, non complètement achevé, est présenté en revanche à New York en 1982. Deux ans plus tard, pour l'Opéra

²⁰ Le public parisien a pu récemment assister, au Théâtre de la Ville, dans le cadre du Festival d'Automne 2012, au concert *The Sinking of the Titanic* (nouvelle version à l'occasion du centième anniversaire du naufrage du Titanic), musique de Gavin Bryars, platine ; Philip Jeck, conception du dispositif de projection et images ; Bill Morrison et Laurie Olinder ; Gavin Bryars Ensemble.

²¹ De ce *workshop* il existe un enregistrement (en 4 DVD) qu'il ne nous a pas été possible de nous procurer : *Medea : in prologue and five acts*, Washington, D.C., 1981. Adaptation d'Euripide de Minos Volonakis. Performance en anglais, grec ancien et grec moderne. Ce spectacle était présenté en tant que : « Euripides' tragedy ; direction and design by Robert Wilson ; music by Arthur Russell » (Adaptation, Minos Volonakis ; transliteration, Athena Voliotis ; costume design and scenery supervision, Kristine Haugan ; lighting design, Jeffrey Nash ; choral director, Gene Paul Rickard ; production stage manager, Joanne McEntire ; choral music arrangement, Gene Paul Rickard and Robert Wilson ; choreography Act IV, Scene A, Manolis Koutsourelis and Lynn Swanson ; mask design, John D'Arcangelo ; visual consultant, Ann Wilson ; assistant for transliteration, Manolis Koutsourelis. Distribution : Sheryl Sutton, Caroline Thomas, John Nesci, Ari Petros, Alexander Reed, Paul Prappas, Scott Robinson, Rome Neal, Terrell Robinson. Chorus : Evelyn Barton, Ann Borchert, Andrew Gold, Maria Hagisavva, Manolis Koutsourelis, Lola Pashalinski, Lynn Swanson, Athena Voliotis). Contenu des 4 DVD : Disc 1. Prologue. (24 min.) Disc 2. Act I, Act II. (61 min.) Disc 3. Act III, Act IV thru Scene C. (58 min.) Disc 4. Act IV, Scene D ; Act V. (38 min.). Recorded in workshop performance on March 1, 1981 at the Musical Theatre Lab of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts.

de Lyon, Gavin Bryars révisé sa musique, en en gommant certains effets jazz (par exemple dans le duo Médée-Égée)²². Le compositeur explique que ces changements avaient été rendus nécessaires à partir du choix du soprano devant jouer le rôle de Médée à l'Opéra de Lyon : l'australienne, blanche, Yvonne Kenny. D'autres changements sont liés au remplacement de certains passages chantés en anglais qui seront désormais chantés en français²³.

La création de *Medea* à l'Opéra de Lyon²⁴ est accompagnée de la mise en scène, toujours par Robert Wilson, de la *Médée* baroque de Charpentier²⁵. Les deux spectacles étaient présentés alternativement. La

²² « For that production Medea was to have been sung by Wilhelminia Fernandez and the opening of Act 3 was to have been a relaxed pseudo jazz style piece with two black singers. When it was recast for Lyon and Yvonne Kenny (a white Australian) sang the part this scene did not work at all and so I wrote a new one, directly in French. Two of the cast are, in fact, Greek (the Nurse and the Tutor) » (Gavin Bryars, déclarations publiées en ligne sur le site officiel du compositeur : <http://www.gavinbryars.com>, consulté le 3 septembre 2012).

²³ « In Lyon, however, Medea was played by Yvonne Kenny (white and Australian) and so the jazz idiom was slightly ridiculous. I therefore re-wrote this entire scene <scil. celle de Médée et Égée> during the rehearsal period. Further, those parts of the opera which still used the spoken word were in English and the view was expressed that, with an opera directed by an American, composed by an Englishman, conducted by an American, with performances only in France, surely this should be put in French. I agreed, but this also meant that those lines which were sung in English had to be sung in French, and the vocal line re-written... » (Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>).

²⁴ *Medea* (1982). Création mondiale. Opéra en 5 actes de Gavin Bryars et Robert Wilson. Livret d'après Euripide en grec modern, français, anglais. Direction musicale : Richard Bernas (directeur d'orchestre britannique, déjà pianiste, percussionniste et membre d'un groupe de musique électronique, à qui Robert Wilson a d'ailleurs dédié *Medea*). Mise en scène et décors : Robert Wilson, Costumes : Franca Squarciapino, Éclairages : Heinrich Brunke. Distribution : Nourrice : Marie Marketou, Pédagogue : Frangiskos Voutsinos, Medea : Yvonne Kenny, Creon : Steven Cole, Jason : Louis Otey ; Égée : Pierre-Yves Le Maigat, Messager : François Le Roux. La voix (soprano) : Liliane Mazon. Doubles de Médée : Évelyne Didi, Cindy Lubar. Le chœur : Philippe Cousin, Évelyne Didi, Isabelle Eschenbrenner, Rafaël Fernandez, Stéphane Grosclaude, Brigitte Lafon, Geneviève Lièvre, Cindy Lubar, Liliane Mazon, Yves Pezet, Hervé Ruet, Achille Varas. Enfants : Jocelyn Cioffi, Raphaël Cioffi.

²⁵ Sur cette création, nous renvoyons à l'étude d'Isabelle Moindrot, *Du rock au baroque*, in Robert Wilson, *quarante ans de création, Actes du colloque* (Paris, Centre Georges-Pompidou, 16-17 avril 2010), sous la direction de Frédéric Maurin (à paraître). Et, particulièrement, concernant le lien entre la mise en scène de la *Médée* de Charpentier et la création du nouvel opéra *Medea* : « À lire les interviews données par Wilson à l'époque de *Médée*, en 1984, il est clair qu'il n'a accepté de monter cet opéra baroque que parce qu'il s'agissait du 'ticket d'entrée' pour une autre création présentée en dip-

mise en scène wilsonienne de la *Médée* de Charpentier choqua public et critique, notamment par le choix de faire précéder l'opéra d'un prologue, tiré de *Civils Wars*, « sur une bande son où s'entrechoquaient du Charpentier, des bruits de sirène d'ambulance, la prière des morts en hébreu, etc. »²⁶. *Medea* (comme d'ailleurs de nombreux opéras mis en scène ultérieurement par Robert Wilson) montre la même structure : un prologue – indépendant du livret – ouvre le spectacle.

En général, le prologue utilise des matériaux contemporains qui s'opposent à la matière classique du livret : dans le cas de *Medea*, le prologue est constitué d'extraits de *Rivage à l'abandon*, *Paysage avec Argonautes* et *Médée matériau* de Heiner Müller²⁷, dramaturge avec qui Robert Wilson entame alors une collaboration heureuse et continuée²⁸. Cette opposition est marquée en outre par la musique : une musique discrète, une sorte de *background*, accompagne le prologue par images, une musique sur laquelle les textes de Heiner Müller sont récités par Évelyne Didi²⁹ ; mais également par les langues utilisées : le prologue

tyque, *Medea*, répondant bien mieux que la tragédie lyrique de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier au modèle wilsonien ».

²⁶ Isabelle Moindrot, *Du rock au baroque* cit. Et pourtant, comme l'explique Isabelle Moindrot (*Idem*) : « dans l'ensemble, à lire la critique, généralement, excellente ("Le Figaro" parle d'"un rituel d'une ahurissante beauté", on voit se dessiner les ambiguïtés de la réussite wilsonienne à l'Opéra. Une fois passé le cap du prologue, une fois admis la lenteur et le dépouillement, on célèbre les costumes "ravissants", les décors "crayonnés (aux profondeurs transparentes qui font penser à Poussin, voire à Cézanne)", la beauté des trajectoires "rectilignes et souples" ("Le Monde"), "un merveilleux livre d'images richement enluminé" ("Le Figaro"), ou encore "tout ce qu'il y a de parfait, d'intense ou d'exquis dans la statuaire grecque, les miniatures persanes, les vases crétois les danses indiennes ou le théâtre japonais". Et enfin, éloge suprême qui en dit long sur la perception purement académique de l'univers wilsonien, la possible *insignifiance* de sa splendeur visuelle qui a pu être l'une des clés de son succès à l'opéra : "Tout se marie comme spontanément avec la musique" (Lonchamp, "Le Monde"). On ne saurait mieux dire tout ce que ce spectacle contient en germe de malentendus ».

²⁷ Publiés dans le livret de 1984 grâce à l'autorisation de Théâtre en Europe 1. Aujourd'hui les textes sont édités dans le volume : Heiner Müller, *Germania, Mort à Berlin* et autres textes, trad. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzing, Paris, Éditions de Minuit, 1985, pp. 9-22. On remarquera que l'ordre de publication est différent dans le volume : *Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes*. D'ailleurs dans une note à la fin de ses textes, Heiner Müller insiste sur la « simultanéité des trois parties » (*Idem*, p. 22).

²⁸ Que l'on songe au moins à la mise en scène wilsonienne de *Quartett* de Heiner Müller avec Isabelle Huppert. Pour *Alceste*, voir les pages suivantes.

²⁹ « The way Bob had spoken with me about this prologue originally was to say that the visual pictures were everything and therefore no music was necessary, or at best only

est dit en français, alors que le début de l'acte I de l'opéra est récité et chanté en grec. Tout le spectacle présente un mélange de langues : le texte d'Euripide sera dit et chanté en grec ancien et moderne, en anglais et en français. Et l'alternance dans l'utilisation des différentes langues se fait même à l'intérieur des scènes : par exemple, dans le dialogue Créon-Médée, le roi parle en grec et Médée en français. Le parti pris de Robert Wilson est de revenir aux sources, revenir à la première tragédie qui retranscrit le mythe de Médée, la tragédie d'Euripide, oubliant toutes les réécritures et les adaptations que les livrets d'opéra en ont assurées. Ce retour aux sources tragiques du mythe portera le metteur en scène à travailler, selon des modalités qui rappellent celles appliquées pour *Medea*, sur une autre tragédie d'Euripide, *l'Alceste* (1986), à laquelle il fait précéder un *Prologue* de Heiner Müller. La nouveauté affichée de l'opéra *Medea* de Robert Wilson est précisément cette volonté de rompre avec la tradition du théâtre musical : la philologie (rétablir le texte d'Euripide) sert à réinventer le lien entre les mots et la musique, au-delà des modalités de ses réalisations historiques dans les opéras. Ainsi, si nous rapportons le livret de *Medea* à la tragédie d'Euripide, nous nous rendons compte que nous sommes face à une traduction et non à une adaptation. Si le texte de *Medea* se détache de la tragédie d'Euripide, cela n'est que dans les quelques coupes et dans l'alternance des langues utilisées pour le spectacle. Le tableau qui suit rend compte des passages coupés, des ajouts et des différences entre les deux textes. Malheureusement il ne nous est pas possible d'y signaler l'alternance des langues utilisées, car le livret tel qu'il a été publié est entièrement en traduction française et le seul enregistrement sonore existant, qui est d'ailleurs de 1995, avec la nouvelle distribution, n'est que partiel (actes I et II) :

the most unassertive background music should be used. In the event more was needed, the music (composed to be incidental) was thrust into a foreground space it was ill-equipped to occupy. Bob's solution was to superimpose texts by Heiner Müller, all of which has now gone leaving only the original Euripides material as far as libretto is concerned » (Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>).

<i>Medea Robert Wilson, 1984¹</i>	<i>Medea Euripide²</i>
<p><i>Ajouté : Prologue :</i> <i>Scène A : Heiner Müller; Rivage à l'abandon (trad. fr. Jean Jourdheuil)</i> <i>Scène B : Heiner Müller; Paysage avec Argonautes (trad. fr. Jean Jourdheuil)</i> <i>Scène C : Heiner Müller; Matériau Médée (trad. fr. Jean Jourdheuil)</i> <i>Scène D : Heiner Müller; Matériau Médée (trad. fr. Jean Jourdheuil)</i></p>	
<p><i>ACTE I</i> <i>Scène A (Nourrice seule)</i> <i>Scène B (Nourrice, Pédagogue)</i> <i>Scène C (Nourrice, Médée hors scène)</i> <i>Scène D (Médée hors scène, nourrice)</i></p>	<p><i>Prologue</i></p> <p><i>(coupée la partie finale de la dernière réplique de la nourrice)</i></p>
<p><i>ACTE II</i> <i>Scène A (Chœur, nourrice Médée)</i></p> <p><i>Scène B (Médée, chœur)</i></p> <p><i>Scène C (Créon, Médée)</i></p> <p><i>Scène D (Jason, Médée)</i></p>	<p><i>Parodos</i> <i>(coupée la dernière intervention du chœur)</i> <i>Premier épisode (I)</i> <i>(dans la longue réplique de Médée on relève quelques passages coupés, notamment l'auto-présentation de Médée en tant que barbare qui n'a plus de patrie)</i> <i>Premier épisode (II)</i> <i>(dans les répliques de Créon et de Médée, quelques coupes concernent des sentences générales ; coupée la fin de la réplique de Médée qui clôt l'épisode)</i> <i>Premier stasimon</i> <i>Deuxième épisode</i> <i>(quelques coupes dans les répliques de Médée)</i> <i>Deuxième stasimon</i></p>

<p><i>ACTE III</i> <i>Scène A : Partie ajoutée (Ombres de Médée),</i> <i>Égée, Médée, chœur</i> <i>Partie ajoutée</i> <i>Scène B (Médée, chœur)</i></p> <p><i>Partie ajoutée (en superposition sur le chœur : Vladimir Maïakovski³)</i> <i>Chœur</i> <i>Scène C (Jason, Médée, chœur)</i></p> <p><i>Scène D (Chœur)</i></p>	<p><i>Troisième épisode (I)</i></p> <p><i>Troisième épisode (II)</i> <i>(quelques répliques de Médée sont résumées ou présentent des coupures)</i> <i>Troisième stasimon</i> <i>(coupée la première strophe et la première antistrophe)</i> <i>Quatrième épisode</i> <i>(la plupart des répliques de Médée sont résumées)</i> <i>Quatrième stasimon</i> <i>(première strophe)</i></p>
<p><i>ACTE IV</i> <i>Scène A (Chœur)</i></p> <p><i>Scène B (Pédagogue, Médée)</i></p> <p><i>Scène C (Médée, messager)</i></p> <p><i>Scène D (chœur (12) + les 7 comédiens)</i> <i>Partie ajoutée (entre les différentes strophes du stasimon) les comédiens (19 comédiens en scène), disposés autour d'une grande table, se présentent au public, abandonnant leur rôle de fiction (le chœur). Ils présentent la scène qui va suivre (l'infanticide) et rapportent chacun, s'exprimant dans des langues différentes (espagnol, chinois, italien, etc.) un fait d'actualité analogue. D'autres récits d'infanticides sont prononcés par des voix enregistrées.</i> <i>Parties ajoutées : extraits de la scène meurtrière de Thomas Corneille/Charpentier</i> <i>et de Hoffman/Cherubini – en italien.</i></p>	<p><i>Quatrième stasimon</i> <i>(en entier, avec répétition de la première strophe qui faisait la scène D de l'acte III)</i></p> <p><i>Cinquième épisode (I)</i> <i>(quelques coupures dans la longue réplique de Médée ; coupée le dernier échange Médée-chœur où la décision de tuer les enfants est clairement affirmée)</i></p> <p><i>Cinquième épisode (II)</i> <i>(quelques coupures ; coupées les dernières répliques chœur-Médée)</i></p> <p><i>Cinquième stasimon</i> <i>(première strophe, coupée la première antistrophe, reprise en partie la seconde strophe et la seconde antistrophe, coupée de trois vers de la fin)</i></p>

<p><i>ACTE V</i> <i>Scène A (Orchestre seul)</i> <i>Scène B (Jason, chœur, Médée)</i></p> <p><i>Scène C (Jason, chœur)</i></p>	<p><i>Exodos (I)</i> <i>(quelques répliques raccourcies ; coupées des répliques du chœur : le chœur n'intervient plus après avoir annoncé à Jason que ses fils ont été égorgés et gisent morts à l'intérieur de la maison)</i> <i>Exodos (II)</i> <i>(= la réplique finale de Jason et la réplique finale du chœur)</i></p>
--	--

D'après le témoignage de Gavin Bryars, l'opéra fut modifié peu avant la première représentation à l'Opéra de Lyon et deux scènes furent coupées : une scène du chœur (IV, A : quatrième stasimon) et la scène pour orchestre seul (V, A)³⁰. La scène du chœur ouvrant l'acte IV fut coupée parce que la danse qui l'accompagnait n'était pas intéressante ; la scène pour orchestre seul (V, A) fut éliminée, bien que répétée à la générale. Cet interlude devait accompagner une scène muette où un pantin représentant la fille de Créon se jetait, dévoré par les flammes, du sommet d'une falaise ; une scène qui ne réussit pas, d'après le témoignage de Gavin Bryars³¹.

Mais, il est évident, les remaniements les plus importants apportés au texte d'Euripide concernent la scène de l'infanticide. Non seulement Médée ne tue pas ses enfants sur scène, mais le meurtre n'est pas représenté comme s'il advenait – même si hors scène – dans le présent (comme, en revanche, c'est le cas chez Euripide). L'action de Médée n'est ni représentée ni rapportée dans un récit : elle est commentée, grâce à un procédé de distanciation qui implique la rupture de la fiction. Les douze membres du chœur et les sept comédiens qui jouent les rôles principaux cessent d'être respectivement le chœur et les personnages du drame, ils deviennent l'ensemble des acteurs qui sont en train de jouer sur scène et qui se présentent alors par leurs prénoms au public. La scène se transforme en lieu de discussion sur l'action de l'infanticide : l'acte de Médée, certes, mais aussi les actes de ces mères qui, à différentes époques et dans différents pays, poussées par les raisons ou les pulsions les plus diverses, ont tué leurs enfants.

³⁰ Scènes que le compositeur réintroduit en 1995 dans la version de sa composition révisée.

³¹ Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>.

Une fois l'auto-présentation au public des dix-neuf comédiens en scène terminée, l'un d'eux (le comédien 10, appelé François) dit, toujours s'adressant directement au public : « Bonsoir. Nous voici arrivés au sommet de la pièce : la scène où Médée tue ses enfants. Cette scène vous est présentée sur un mode informel, dans lequel vous pourrez intervenir, et où chaque acteur assis à cette table apporte des paraphrases de formes multiples et au moyen de faits divers contemporains ». Suivent deux strophes du cinquième stasimon d'Euripide, puis des commentaires sur le geste de Médée et sur ses raisons, commence ensuite la litanie des faits divers, intercalée des citations de la *Médée* de Thomas Corneille/Charpentier et de la *Médée* d'Hoffman/Cherubini (et, d'après des déclarations de Gavin Bryars, cette scène avait recours même à des citations musicales, et notamment de Charpentier et de Cherubini).

Le comédien 10, comme reprenant un discours interrompu, revient à l'action de la pièce, par la réplique suivante : « Le chœur dira qu'il entend une voix crier et qu'il reconnaît celle des enfants appelant au secours de l'intérieur de la maison ». Et, après six répliques qui citent Hoffman/Cherubini (en italien), le même comédien dit : « et maintenant nous allons entendre les enfants crier en grec ancien ». Après une pause, des voix enregistrées crient « Io », « Ia »³². Toujours le même comédien (10), après une parenthèse de « questions du public », dit : « de nouveau, de l'intérieur de la maison, on entend les enfants crier en grec ancien ». Et les mêmes voix enregistrées : « Aaa », « Ooo ». Puis le texte continue avec la reprise du stasimon : Médée a déjà tué ses enfants et le chœur peut la plaindre pour cette action contre nature.

Cette scène, complètement réécrite et distanciée, était le véritable centre de la création de Robert Wilson. Le meurtre des enfants par la main assassine de leur propre mère est une scène qui hante le théâtre de Robert Wilson, dont la première mise en scène, celle qui le fit connaître en France et en Europe en 1971, le *Regard du sourd*, s'ouvre précisément par l'exhibition crue de la violence de ce même genre de meurtre qui est en revanche caché, refoulé et distancié dans la *Medea* de 1984 : « sur une plate-forme blanche, une mère vêtue d'une robe noire fantaisie et de gants rouges enfle des gants noirs par-dessus les rouges, sert lente-

³² Chez Euripide (Cinquième stasimon) : « Παιδες ενδοθεν : αιαι / [...] / Παις : οιοι τι δρασω ; ποι φυγω μητρος χειρας ; / Παις : ουκ οιδ'αδελφε φιλτατ' ολλυμεσθα γαρ. / [...] Παις : ναι, προς θεων, αρεξατ' εν δεοντι γαρ. / Παις : ως εγγυς ηδη γ'εσμεν αρκων ξιφους ».

ment du lait à ses enfants et, tout aussi lentement, les frappe doucement jusqu'à la mort »³³.

Dans *Medea*, la scène de la mère qui tue ses enfants est remplacée par les discussions et les questionnements sur cet acte ; la représentation s'arrête au moment du meurtre et ne reprend qu'une fois le meurtre advenu. Cette décision de porter à la scène un opéra avec une rupture dans l'action et le jeu, est l'élément du spectacle le plus discuté et le moins apprécié, par le public, par les critiques et aussi par le compositeur et, à en croire les allusions de ce dernier, par le directeur d'orchestre lui-même. Dominique Dubreuil dans « Lyon-Poche » (n. 661) définit la scène de la « la lecture collective où chacun y va de son fait divers « à la manière de Médée » une « bidulerie à la mode » ; Colette Godard, dans « Le Monde » (21 novembre 1984), après avoir décrit cette scène étrange de la « longue table derrière laquelle sont assis les comédiens, qui déclinent leurs noms », se demande s'il s'agit de distanciation ou d'une pirouette ; Jacques Doucelin, dans « Le Figaro » (28 octobre 1984) est également très critique envers cette mise en scène de la lecture de faits divers, dont il relève la banalité, et le même critique, à l'occasion des représentations parisiennes de *Medea*, revient sur la question en intitulant son compte rendu (paru dans « Le Figaro » du 19 novembre 1984) « *En toute femme sommeille Médée* », affirme Bob Wilson. Et, se demandant « pourquoi au centre de son drame, au moment du meurtre des enfants, qui est le lieu géométrique de toute sa mise en scène, il interrompt brutalement le cérémonial tragique d'Euripide pour nous plonger dans l'actualité en asseyant tous les chanteurs en costume de ville devant une longue table et en leur faisant lire des récits d'infanticides », le critique du « Figaro » répond en citant des déclarations de Robert Wilson : « C'est le moment de tension le plus fort, l'instant du meurtre que je préfère raconter. C'est aussi l'irruption du monde moderne dans l'histoire dont l'environnement (musique, costumes et décors) sont par ailleurs ultra classiques ».

Quant au compositeur, il est facile de comprendre pour quelle raison Gavin Bryars ne devait pas considérer comme essentielles ces scènes qui avaient recours à une musique de fond, une musique discrète ou à un

³³ Robert Wilson, sous la direction de Margery Arent Safir, Paris, Flammarion 2011, p. 133.

collage de musiques non originales³⁴. Ainsi, révisant sa composition pour la nouvelle version de 1995, Gavin Bryars élimine cette scène (IV, D) dans son entier (et il fait de même pour le prologue)³⁵. Dans une lettre que nous pouvons lire en ligne, sur son site officiel, le compositeur déclare que cette scène était un effet de théâtre que Robert Wilson avait ajouté, mais qui, n'ayant pas bénéficié d'un grand nombre de répétitions avant la représentation, n'avait pas obtenu le résultat espéré³⁶.

La division de la matière constituant la tragédie d'Euripide en cinq actes, chacun composé de quatre scènes (actes I, II, III et IV), à l'exception du cinquième acte qui ne compte que trois scènes, est le résultat d'une transposition en images, nous pourrions presque dire en 'tableaux'. Dans les déclarations de Robert Wilson publiées dans le petit volume de 1984 contenant le livret en français de *Medea*, on lit :

Le texte d'Euripide, avec quelques coupures, m'a paru devoir se diviser en 23 séquences, que j'ai regroupées en 5 actes, le tout formant un spectacle en deux parties³⁷. J'ai alors établi un schéma du décor : une sorte de zoom sur des colonnes (de 4 à 1) et une entrée de demeure, grossissant jusqu'à la scène du meurtre des enfants (IV, D) qui est le climax. Après le meurtre et une scène imageant la fin de Creuse, on revient au décor à 4 colonnes pour le vol du char ailé, et pour finir les colonnes se transforment en autre chose³⁸.

Quant au prologue, le metteur en scène explique qu'il a été conçu, après le découpage en images-tableaux de la tragédie d'Euripide, d'abord visuellement, la musique et les textes d'Heiner Müller n'ayant suivi qu'après : « Le prologue, qui figure le voyage de Médée de Colchide en Grèce, a été ajouté après : il est la mise en images du long récit de la nourrice qui ouvre le premier acte, une sorte de flash back qui explique toute la situation »³⁹.

³⁴ « And, for the music, again I was to provide a quiet background (which ironically the conductor Richard Bernas liked very much !). Its pace is that of Ives *The Unanswered Question*, using very slow quotations from many different operatic versions of *Medea* » (Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>).

³⁵ Sans doute à cause de l'élimination du prologue, il réécrit alors la musique de la scène A de l'acte I.

³⁶ Cf. Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>.

³⁷ La première partie : prologue, acte I, acte II. La seconde, après un entracte : acte III, acte IV, acte V.

³⁸ *Médée/Medea* cit., p. non numérotée.

³⁹ *Idem*.

Robert Wilson a travaillé à une véritable partition visuelle, où chaque scène-tableau est définie par une scénographie qui lui est propre, par les personnages en scène, par les lumières (dans ses esquisses, nous retrouvons souvent des notes précisant l'heure du jour ou de la nuit). Ainsi, grâce aux ébauches de Robert Wilson (publiés dans le livret édité en 1984) et à la transcription de la structure de l'opéra (publiée sur le site officiel de Gavin Bryars), au tableau comparatif *Medea*/tragédie d'Euripide que nous avons proposé plus haut, nous pouvons ajouter l'élément visuel.

<i>Medea (1984)</i>	<i>Texte</i>	<i>Scène</i>	<i>Ébauche dessin/ Décor</i>
<i>PROLOGUE :</i>			
<i>Scène A :</i>	<i>Heiner Müller, Rivage à l'abandon</i>	<i>En scène : tous les acteurs et le chœur. Tableau de la vie quoti- dienne à Colchos. Au milieu de la mati- née, un olivier.</i>	<i>10h du matin, un olivier su la droite, un personnage à côté de l'arbre et un groupe de trois per- sonnages marchant vers la gauche</i>
<i>Scène B :</i>	<i>Heiner Müller, Paysage avec Argo- nautes</i>	<i>En scène : tous les acteurs. Le chœur est hors-scène. Tableau du voyage à travers les montagnes de l'Anatolie. Minuit. Rochers.</i>	<i>Minuit. Décor : montagnes.</i>
<i>Scène C :</i>	<i>Heiner Müller, Matériau Médée</i>	<i>En scène : tous les acteurs et le chœur. Tableau de mort. Médée a tué son frère et elle a déchiqueté son corps. Midi.</i>	<i>Midi. Procession de per- sonnages. Grande porte (arche). Mouvement vers la gauche.</i>

Scène D :	<i>Heiner Müller, Matériau Médée</i>	<i>En scène : Médée, Nourrice, enfants, des hommes. Tableau du départ. Médée lance derrière elle les morceaux du corps de son frère pour empêcher leur poursuite. Aube. Bateau.</i>	<i>Bateau (droite). Groupe de per- sonnages vers le bateau.</i>
<i>ACTE I</i>			
Scène A :	<i>(Nourrice seule)</i>	<i>Air de la Nourrice.</i>	<i>4 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
Scène B :	<i>(Nourrice, Péda- gogue)</i>	<i>En scène : la Nourrice, le Pédagogue et les deux enfants.</i>	<i>4 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
Scène C :	<i>(Nourrice, Médée hors scène)</i>	<i>En scène : la Nourrice, le Pédagogue, les enfants. Médée hors scène.</i>	<i>4 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
Scène D :	<i>(Médée hors scène, Nourrice)</i>	<i>Nourrice, Médée hors scène, voix de soprano hors scène. Médée chante ses souffrances, partagée entre l'amour pour ses enfants et le désir de vengeance envers Jason.</i>	<i>4 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
<i>ACTE II</i>			
Scène A :	<i>(Chœur, Nourrice, Médée)</i>	<i>En scène : chœur et Nourrice. Médée hors scène.</i>	<i>3 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
Scène B :	<i>(Médée, chœur)</i>	<i>En scène : Médée, chœur.</i>	<i>3 colonnes. Porte (arche) visible der- rière les colonnes</i>
Scène C :	<i>(Créon, Médée)</i>	<i>En scène : Créon, Médée, chœur.</i>	<i>Créon-Médée. Les deux personnages isolés.</i>

Scène D :	(Jason, Médée)	En scène : Jason, Médée, chœur. Le chœur juge Jason injuste. Un chœur de statues vivantes représentant des sages (Moïse, Confucius, Marx, Einstein, Gandhi) assiste à la confrontation entre Médée et Jason et semble absoudre Médée.	Chœur (droite). Les deux personnages opposés.
<i>ACTE III</i>			
Scène A :	(Ombres de Médée), Égée, Médée, chœur Partie ajoutée.	Au début de l'acte III, des textes étaient prononcés avant la musique qui ouvre l'acte. En scène : Égée, Médée, chœur. D'autres textes étaient prononcés lors d'une pause de l'orchestre, en interrompant le duo Médée-Égée.	2 colonnes. Porte (arche) visible derrière les colonnes
Scène B :	(Médée, chœur) Partie ajoutée (en superposition sur le chœur)	En scène : Médée, chœur Texte de Maïakovski en superposition sur le chœur. Chœur : hymne à Athènes.	
Scène C :	(Jason, Médée, chœur)	En scène : Médée, Jason.	
Scène D :	(Chœur)	En scène : Jason et les enfants. Partie seulement instrumentale. Les enfants offrent les cadeaux de Médée. Le chœur sait qu'ils avancent vers leur mort.	

<i>ACTE IV</i>			
Scène A :	(Chœur)	En scène : le chœur.	Une seule colonne. Visible une sorte de mur.
Scène B :	(Pédagogue, Médée)	En scène : le Pédagogue, Médée.	
Scène C :	(Médée, Messager)	En scène : le Messager, Médée, le chœur.	
Scène D :	(chœur)	En scène : tous les acteurs et le chœur. Meurtre. Interruption de l'action.	Meurtre. Une seule colonne. Visible une sorte de mur. Sur le devant de la scène : la grande table autour de laquelle sont assis les 19 comédiens.
<i>ACTE V</i>			
Scène A :	(orchestre seul)	Orchestre, voix de soprano hors scène. La mort de la fille de Créon, représentée par un pantin.	Sorte de grand mur.
Scène B :	(Jason, chœur, Médée)	En scène : Jason, Médée, chœur. Médée s'enfuit sur un char ailé conduit par des serpents.	4 colonnes. Porte (arche) visible derrière les colonnes
Scène C :	(Jason, chœur)	En scène : Jason, chœur. Corinthe est en flammes.	4 colonnes. Porte (arche) visible derrière les colonnes

La scénographie prévoit quatre colonnes et une porte⁴⁰. Acte après acte, le nombre de colonnes diminue, comme si le public s'approchait de plus en plus de la scène (Robert Wilson parle de 'zoom'), mais la distance est rétablie, après le meurtre des enfants, par le retour aux quatre colonnes du début. Les ébauches de la scène sont clarifiées par les dessins que Robert Wilson réalise, une sorte de *story board* qui précise non l'action, mais la progression des effets sur le spectateur. Ces dessins, qui sont une manière de travailler typique chez Robert Wilson, qui s'en sert pour

⁴⁰ Le décor évoque également des rochers, des falaises, un mur. Peu nombreux les objets scéniques : un navire, douze sièges monumentaux, un olivier, un char ailé, des lances, une échelle d'or.

définir d'une manière précise la place des lumières sur la scène⁴¹, ont été souvent exposés dans des galeries d'art. Pour *Medea*, nous avons retrouvé quatre reproductions⁴² : on y voit l'image de la scène vide, transformée par les lumières et les ombres. Les dessins sont des mines de plomb sur papier. On comprend bien que l'architecture narrative de l'opéra n'est pas au premier plan : ce sont les éléments visuels, la séquence des effets qui viennent de la scène, la série d'images-tableaux qui se chargent de la communication émotionnelle avec le public. Le fait même que les récitatifs et les airs soient un mélange inextricable de langues, confirme cette interprétation.

Avec *Medea*, Robert Wilson affronte pour la première fois dans sa carrière une matière connue du public, ce qui finalement le rend libre de la nécessité de faire comprendre l'histoire narrée. Il ne vise pas à charger le mythe d'une signification inédite, il n'adopte pas une nouvelle lecture du mythe (comme le font, nous l'avons vu, certains spectacles contemporains de théâtre dramatique sur *Médée*). Il peut alors travailler sur la sonorité des mots, sur leur consistance sonore, sur leur valeur musicale indépendamment du sens que les mots et les phrases véhiculent. L'action,

⁴¹ « J'ai complété ce travail par une maquette en volume et, comme pour tous mes ouvrages, par des nombreux dessins en grand format, à la mine de plomb, qui me permettent de préparer l'éclairage de chaque scène : les places et la tonalité de la lumière, en somme l'atmosphère et le sens de la scène » (Robert Wilson, Propos recueillis au hasard des répétitions, in *Médée/Medea* cit., p. non numérotée).

⁴² Pour *Médée*, d'après une liste d'exposition dans une galerie (http://www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/robert_wilson/index.htm, consulté le 10 octobre 2012) : *Medea*, environ 1982-84, acte II (quatre dessins sur une feuille), mine de plomb sur papier ; *Medea*, environ 1982-84, #1, prologue, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1982, acte I (quatre dessins sur une feuille), mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1982, acte V, mine de plomb et crayon jaune, trois dessins sur une seule feuille ; *Medea*, environ 1982-84, acte III, mine de plomb sur papier ; *Medea*, environ 1982-84, acte IV, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte II, mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea*, 1984, acte I, mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea*, 1984, acte III mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea* 1984, acte I mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea*, 1984, (transition vers l'Act V, scène B), mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte I mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte II, scène C, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte II, #9, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte II, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte I, mine de plomb sur papier ; *Medea*, 1984, acte V, scène A, mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea*, 1984, acte V mine de plomb et crayon bleu sur papier ; *Medea*, 1984, acte I, scène A, mine de plomb sur papier. Ces dessins originaux étaient fournis pour l'exposition par une galerie de New York (Paula Cooper Gallery). Sur les dessins de Robert Wilson en préparation de ses mises en scène, cf. Marc Robinson, *Les dessins de Robert Wilson*, in *Robert Wilson* cit., pp. 223-231.

les dialogues récités, les airs chantés, la musique même sont subordonnés au scénario visuel construit dans les plus petits détails par le metteur en scène. Ainsi, ce qui reste dans la mémoire du spectateur ce n'est pas ce qui arrive ou ce qui est dit sur scène, mais plutôt ce qui est donné à voir. Et pour faciliter ce travail de mémoire, les images s'imposent comme images qui tendent à échapper au flux continu des mouvements.

À en juger des photographies du spectacle⁴³, *Medea* proposait une séquence d'images statiques, hiératiques. Les définitions proposées par les critiques pour l'art de Robert Wilson s'appliquent parfaitement à *Medea* : « mise en scène de visions picturales », « maîtrise glaciale du mouvement », « Images qui demeurent gravées dans la mémoire avec la force d'une révélation »⁴⁴. Plusieurs diapositives conservées nous montrent la confrontation Médée-Créon : les deux figures sont isolées sur la scène, illuminées par un faisceau de lumière blanche, qui vient du haut. Les habits, renvoyant à la sculpture grecque, notamment pour le chiton de Médée, connotent les deux personnages dans leur classicisme atemporel. Créon porte un manteau rouge qui amplifie les mouvements de ses bras ou souligne l'enfermement (lorsque le manteau est complètement fermé et cache le corps). Quand son bras droit est tendu à l'horizontale, la tête, inclinée du côté opposé, crée un équilibre des lignes. Une autre diapositive montre Créon les deux bras tendus vers Médée, qui se trouve sur le devant de la scène. Médée est toujours statique dans son chiton drapé, les bras le long de son corps, comme une *korè* archaïque, ou bien un bras levé comme à repousser quelque chose de sa main. Les deux personnages sont face au public, Médée plus en avant, et dialoguent sans se regarder. Seules les têtes semblent se tourner : les corps restent rigides en position frontale, face à la salle. D'autres diapositives nous montrent des images de la confrontation Médée-Jason : on perçoit le contraste entre cette Médée-statue grecque et Jason en costume-cravate, un habit d'homme d'affaires évoquant le côté opportuniste du personnage. Grâce aux diapositives et aux photographies représentant des scènes avec le chœur, on voit que les hommes apparaissent en blanc

⁴³ Vingt-cinq diapositives sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France. Il s'agit de clichés du photographe Daniel Cande, se référant donc aux représentations parisiennes de 1984 dans le cadre du Festival d'Automne. Nous n'avons pas pu avoir les clichés de Gérard Amsellem se référant aux représentations à l'Opéra de Lyon.

⁴⁴ John Rockwell (« New York Times », 1992), in *Robert Wilson* cit., p. 45. Pour une étude du théâtre de Robert Wilson, cf. Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes Sud 2010 (1998¹) ; Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, *Robert Wilson*, Plume, 1997.

(tuniques ou habits modernes), alors que les femmes portent des chitons bleuâtres ou gris foncé. Une diapositive nous montre Jason entouré du chœur (hommes et femmes en blanc) et Médée isolée sur le devant de la scène. Une autre témoigne sans doute de l'évolution de l'instant précédemment photographié et montre Jason qui s'est détaché du chœur et avance vers Médée. Les deux personnages restent toujours en position frontale, tournés vers la salle. Dans la dernière partie du spectacle (actes IV et V), Médée n'apparaît plus dans son chiton beige, mais enveloppée dans un manteau de couleur sombre (noir), la tête recouverte d'un voile noir. Le chœur d'hommes et de femmes apparaît en costumes classiques, gris foncé. Une diapositive représente Médée, dans son manteau foncé, le poignard à la main. Chaque image représentant le chœur et les personnages, tend à isoler les personnages (en position frontale, face à la salle), alors que le chœur apparaît souvent en mouvement sur la scène, de profil, un mouvement qui n'est pas sans rappeler une procession rituelle. D'après les diapositives et les photographies conservées, il apparaît une préférence pour une lumière bleue se perdant vers le fond (ouvert et non fermé), qui se répand sur l'espace abstrait de la scène, à peine connoté par les colonnes. La lumière blanche, violente, sur les personnages qui dialoguent ou chantent, fait office de zoom.

Les comptes rendus critiques parus dans la presse relèvent (l'appréciant ou pas) le hiératisme venant des images statiques des tableaux dans lesquels se fixe l'action présentée sur scène. Par exemple, Dominique Dubreuil (« Lyon-Poche, n. 661) écrit :

La première partie, même si elle n'offre guère de nouveauté dans l'obsessionnel du metteur en images américain, agit selon un certain hiératisme, par une noble angoisse que les poses figées et les mouvements très ralentis surchargent d'attente rituelle. Souvent le tableau prend valeur d'étude [...]. Une lumière très mal définissable bien qu'extraordinairement contrôlée excelle à créer des apparitions d'hybrides, telle Médée confondue avec la forme et, dirait-on, la matière de l'arbre-symbole. Malheureusement la seconde partie évolue périlleusement vers la scène de bravoure et la surcharge pompieriste au quatrième degré [...] Les décors agissent dans ce sens : sont-ils reconstitution de Cnossos, musée Grévin de la mythologie, crèche psychanalytique avec personnages grandeur nature ?

Colette Godard, dans « Le Monde » (21 novembre 1984) observe : « Dans des décors de murs qui se fendent en zig-zag et de larges colonnes lisses, les tableaux se succèdent, hiératiques, comme des projections de lanterne magique qui composent une sorte de superpeplum ». Jacques

Doucelin, dans « Le Figaro » (28 octobre 1984) parle de « symphonie des mouvements du corps, décomposés en rituel ». Hiératisme des images, distance soulignée par l'Antiquité classique évoquée par le décor (de Robert Wilson) et les costumes (de Franca Squarciapino) : *Medea* de Robert Wilson n'échappe pas au jugement constamment répété sur son théâtre, fait de « productions [...] ennuyeuses, répétitives, belles mais superficielles, outrageusement maniéristes, froides, toutes semblables, nous dit-on »⁴⁵. Mais comment la musique s'ajoute-t-elle à cette perfection visuelle ?

Giuseppe Frigeni, qui, depuis 1988 (donc après *Medea*), est l'assistant de Robert Wilson pour ses mises en scènes d'opéra, explique le procédé novateur de Robert Wilson en ce domaine, précisant que son travail consiste à éliminer « progressivement le pathos des livrets pour donner libre cours à la force dramatique de la musique. La scène, le décor et les gestes des acteurs deviennent des espaces qui encadrent la musique et lui permettent de résonner au-delà de tout sentiment parasite surimposé ou gratuit »⁴⁶. On comprend bien pourquoi, pour ce premier opéra 'classique' de 1984, Robert Wilson a voulu s'écarter de la tradition lyrique des livrets, la philologie étant la garantie de retrouver la force dramatique originelle du mythe de Médée.

L'opéra est un art de l'artifice – continue Giuseppe Frigeni –. On ne va pas à l'opéra pour suivre une histoire au sens traditionnel du terme [...]. L'opéra n'est pas du théâtre avec une bande-son ; c'est une expérience sensorielle d'un autre ordre, où le son et l'image se court-circuitent, où la perception immédiate de ce que l'on voit entre en collision avec la perception mnémonique de ce que l'on entend. [...] L'opéra [qui est] d'une tradition pesante et conservatrice (pour ne pas dire encombré par les récits linéaires et obsolètes de ses livrets), peut-il se prêter à une approche novatrice qui accorderait de l'espace et de l'importance à des sons isolés et à l'expérience de l'instant ? Comment écouter avec ses yeux et regarder avec ses oreilles ?⁴⁷

À lire les comptes rendus parus en 1984, cependant, ce lien nécessaire entre scénario visuel et musique ne fut pas remarqué par les critiques, qui insistent sur l'incapacité des productions de Robert Wilson à s'ouvrir sur le monde artistique d'autrui, et notamment d'un compositeur. Selon

⁴⁵ *Robert Wilson*, sous la direction de Margery Arent Safir cit., p. 37.

⁴⁶ *Idem*, p. 204.

⁴⁷ *Idem*, p. 203.

Colette Godard (« Le Monde », 21 novembre 1984), « son imagination ne se déclenche pas sur la valeur propre de la musique. Avec ou sans musique, avec ou sans paroles, les spectacles de Bob Wilson sont des opéras, de grands opéras d'images nées d'une alchimie singulière qui arrête le regard sur un détail, l'amplifie, l'étire, le répète jusqu'à l'obsession, qui brouille le temps, entremêle l'enchantement poétique des formes les plus raffinées et des iconographies naïves ». Jacques Doucelin, qui définit *Medea* un « opéra de lumière » (« Le Figaro », 28 octobre 1984), écrit que *Medea* lui a fait comprendre pour quelle raison la mise en scène de Robert Wilson de la *Médée* de Charpentier avait été un échec :

Pour Bob Wilson la musique n'existe pas. Pas question de soumettre ses visions au monde sonore d'un tiers. Seuls comptent, au regard de ce sourd, ses phantasmes d'enfant blessé, d'adolescent autistique enfermé dans son huis clos. Prisonnier de son génie, Bob Wilson ne saurait entrer dans l'univers d'autrui. [...] Mise en image est ici synonyme de mise en musique. [...] Bob Wilson compose des opéras de lumière inversant avec une logique implacable les rapports son/image de l'opéra traditionnel, il réduit la musique à un décor.

La musique de Gavin Bryars, prisonnière de cet univers si imposant, n'arrive pas à toucher les critiques. Elle est souvent accusée d'être peu originale, redondante et répétitive (« les énormes coups de marteau de la percussion sur l'enclume du texte. Caricature du retour à la tonalité comme du répétitif [...] n'est pas non plus sans évoquer les musiques de film au kilomètre durant les splendeurs de la Metro Goldwyn Mayer » (Dominique Dubreuil, « Lyon-Poche », 661) ; d'autres critiques parlent de « style très hollywoodien de la musique » (Colette Godard, « Le Monde », 21 novembre 1984).

Gavin Bryars utilise peu de cuivres (pas de trompettes ni de trombones ténor), il élimine les violons, il remplace les hautbois par des saxophones, sauf qu'il revient à l'alto à la place des saxophones pour la scène A de l'acte III (*Médée-Égée*) dans la version de 1984. La présence des saxophones, avec leur allusion au jazz, est ainsi expliquée par le compositeur : « Les saxophones ont été choisis pour leur division en familles correspondant aux tessitures vocales et ils ont été utilisés en premier lieu comme support du chœur »⁴⁸. Mais la caractéristique la plus frappante est l'omniprésence des percussions, notamment pour

⁴⁸ Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>.

accompagner et ponctuer les récitatifs. Le compositeur précise d'ailleurs la quantité et la diversité des instruments de percussion nécessaires à l'exécution de *Medea* : Xylophone, marimba, vibraphones, glockenspiel, cloches, quatre gongs, crotales, sept-douze roto-toms, tam-tam, grosse caisse, tambourin, cinq jeux de cylindres de bois, quatre woodblocks japonais, quatre cymbales à clous, cabaça, chcolo, deux triangles, deux maracas, deux flexatones⁴⁹.

L'utilisation du langage, dans le jeu du mixage et de l'alternance des différentes langues (grec ancien d'Euripide, grec moderne, anglais et français) comme matière sonore est confirmée par Gavin Bryars qui évoque la mutuelle influence entre la sonorité de la langue et la musique :

Pour le premier air de la nourrice, le rythme de la musique venait presque entièrement du grec parlé. Plus loin (ex. Acte II, scène A) c'est la langue grecque qui donne le rythme du récitatif. D'autres points introduisent une approche métaphorique de la langue (ex. Acte III, scène B). Dans la tragédie d'Euripide, il y a ici un hymne à Athènes, dans un style poétique, différent du reste de l'ouvrage. Ainsi, j'ai écrit ce chœur en un langage musical différent du reste de l'opéra, un langage qui ressemble davantage à un chœur traditionnel d'opéra, alors que les autres chœurs de *Medea* ont plutôt la fonction de commenter, d'interpréter ou de créer une digression⁵⁰.

Gavin Bryars affirme avoir composé sa musique en partant des rapports mis en évidence par Robert Wilson entre la structure de la pièce et la structure dramaturgique. La musique souligne ce réseau de liens entre les scènes qui s'est ainsi tissé : par exemple, la relation musicale est très étroite pour les scènes où Médée et Jason paraissent ensemble, ou bien pour les duos.

Du spectacle de 1984, il reste néanmoins l'évidence d'un lien problématique entre les images de la scène et la musique. Ainsi, la musique composée par Gavin Bryars aura, après 1984, une vie indépendante et, en 1995, le compositeur lui donnera une nouvelle forme destinée à être exécutée en concert⁵¹. C'est le moment de la revanche de la musique sur l'omnipotence des images de la mise en scène wilsonienne. À l'occasion de sa révision de *Medea* de 1995, nous l'avons dit plus haut, Gavin Bryars élimine notamment les changements que Robert Wilson avait

⁴⁹ Cf. la section consacrée à *Medea* dans le site officiel de Gavin Bryars, <http://www.gavinbryars.com>.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Par le BBC Scottish Symphony Orchestra.

apportés à l'architecture narrative de la tragédie d'Euripide⁵². Un compte rendu de la nouvelle forme musicale de l'opéra signé Michael Tumelty est publié en ligne sur le site officiel de Gavin Bryars. Ce compte rendu insiste sur la présentation du personnage de Médée véhiculée par la musique de Gavin Bryars : non pas une femme vengeresse, hystérique, mais calme, car détachée de tout ce qui l'entoure. Ainsi la musique rend palpable cette opposition entre le détachement froid et la passion : « Cette musique, malgré sa nature foncièrement minimaliste et répétitive, est riche d'un romantisme sensuel qui s'inspire de la musique voluptueuse de Richard Strauss. [...] La collision entre ces deux pôles – détachement absolu et subjectivité intime – produit une tension importante et, pour ainsi dire, tangible »⁵³. D'ailleurs Gavin Bryars avait écrit dans le volume de 1984 contenant le livret de *Medea* : « dans cet opéra la sympathie va à une Médée qui, de brefs instants mis à part, contrôle émotions et situation ; ce sont les autres personnages, les aveuglés. Cela se traduit musicalement dans la typologie vocale, par les tessitures et les modes de chants employés : tous les hommes (sauf Égée) ont un passage en falsetto dans leurs scènes avec Médée »⁵⁴.

En conclusion de ce voyage dans le mythe de Médée que Robert Wilson et Gavin Bryars ont entrepris à l'occasion de l'opéra *Medea*, nous pouvons affirmer que, pour ces deux artistes, le fait de se confronter avec le mythe n'a pas comporté de nouvelle lecture de celui-ci. Leur travail a consisté à donner une forme nouvelle à une histoire connue, à la rendre étrangère, distante, mais également universelle. Revenir à Euripide, au-delà des réécritures de la tradition du théâtre musical, c'est souligner l'éternité immuable du mythe tragique. La philologie permet de revenir au sens le plus profond de la tragédie ancienne et du tragique : la constatation que les actions des hommes sont dominées par une logique implacable, qui échappe à la compréhension humaine. Ainsi l'opéra de 1984 se clôt, comme la tragédie d'Euripide, sur la constatation du chœur, selon laquelle « Bien des choses, contre toute attente, sont accomplies par les dieux. Et l'attendu ne se réalise pas. Et à l'inattendu la divinité

⁵² Le prologue est coupé. L'opéra version 1995 commence par le monologue (en grec) de la nourrice ; la scène D de l'acte IV (meurtre des enfants commenté) est coupée. Il ne reste que le chœur qui ouvre la scène. La nouvelle version comprend une partie d'orchestre seul. La scène A de l'acte IV et la scène A de l'acte V sont réintroduites. Les parties ajoutées (en superposition) à la scène A de l'acte III sont éliminées.

⁵³ <http://www.gavinbryars.com>, consulté le 3 septembre 2012.

⁵⁴ *Médée/ Medea* (1984) cit., p. non numérotée.

ouvre une voie. Telle est l'issue de cette action »⁵⁵. Le mouvement d'implication puis de rejet brusque envers le public (rapprochement progressif obtenu par le jeu scénographique des colonnes, puis rupture narrative et émotionnelle et retour à la perspective éloignée du début) confirme cette reconnaissance de l'impossibilité, pour les hommes, de comprendre et juger l'humain. Le mythe se fixe en images, distantes. La parole qui raconte le mythe devient pure sonorité que la musique scande et accompagne. La musique renvoie au présent, introduit l'histoire dans le mythe, rapproche ce qui est mis à distance, dans une contradiction insoluble : les saxophones et la philologie.

Notes des tableaux

- ¹ Médée/ Medea (1984) cit.
- ² Nous avons utilisé l'édition suivante : Euripide, *Medea, Ippolito*, a cura di Dario Del Corno, traduzione di Raffaele Cantarella, con testo a fronte, Milano, Mondadori, « Biblioteca », 1985.
- ³ « Tout entier mordu par la colère / ma fureur n'est pas telle que la vôtre. / Je me suis tâté : Toujours le même / le visage habituel. / J'ai touché ma lèvre : / un croc / y a déjà poussé ; / et maintenant j'ai commencé à hurler. / La foule augmentée autour / de moi / un deuxième, un troisième, un quatrième, / ils ont même écrasé une petite vieille. / Elle a crié en se signant / quelque chose à propos du diable, / et lorsque la foule, moustache hérissée, / s'est précipitée vers moi / énorme, / furieux, / je me mis à quatre pattes / et j'aboyais : / Ouah ! Ouah ! Ouah ! ».

⁵⁵ *Idem* (V, C).



Au Retour de la Guerre de Troie



Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion : *Ecuba* de Nicola Antonio Manfroce

Camillo Faverzani

Université Paris 8

*Ardon gl'incensi al tempio;
Ivi le faci splendono*
Giovanni Schmidt, *Ecuba* (II, 4)

Ecuba, tragedia per musica de Nicola Antonio Manfroce¹ (1791-1813), a vu le jour le 13 décembre 1812 au Teatro di San Carlo de Naples. Le soir de la création, la distribution réunit des chanteurs de premier plan, tels que Maria Marchesini dans le rôle-titre, Marianna Borroni (Polissena), Manuel Garcia (Achille), Andrea Nozzari (Priamo). Comme le relève le « *Monitore delle Due Sicilie* » dans son numéro du 22 décembre, l'œuvre reçoit un accueil très enthousiaste de la part du

¹ Ce n'est pas le lieu ici de fournir des fiches biographiques sur l'une ou sur l'autre des personnalités abordées, cette tâche étant le plus souvent magistralement accomplie par les encyclopédies et les dictionnaires consacrés à la musique et à l'opéra, dans beaucoup de langues et de pays différents. Cependant, malgré bien des efforts afin de rendre à Manfroce la place qu'il mérite au sein de l'histoire musicale, la réputation posthume de ce compositeur est loin d'être établie, encore plus en France. Rappelons donc que, né à Palmi, en Calabre, il a été l'élève de Giacomo Tritto à Naples et de Nicola Zingarelli à Rome et que, pendant sa courte vie, il a été l'un des plus grands espoirs de renouveau de la scène opératique italienne. Dans ce domaine, il est l'auteur, en plus d'*Ecuba*, d'une *Alzira*, créée à Rome en 1810. Il a aussi composé nombre de cantates et de symphonies, ainsi que de la musique sacrée. Pour toute la littérature le concernant, la source principale reste toujours Francesco Florimo qui, dans les deux moutures de son histoire de l'école musicale napolitaine, réitère son témoignage personnel : s'il n'a pas directement connu Manfroce, il a néanmoins été admis dans le même Conservatorio della Pietà de' Turchini, transféré au Collegio San Sebastiano, peu de temps après la mort de l'ancien interne de cette institution dont la mémoire était encore vivante dans le souvenir de ses camarades et de ses professeurs (cf. Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869, vol. I, p. 638 et Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1881-1883 [Bologna, Forni, 1969], vol. III, p.106 ; pour les renvois à ces deux ouvrages, nous emploierons respectivement les sigles FF1 et FF2, suivis de la référence des pages) ; pour l'œuvre du compositeur, cf. aussi Carmelo Neri, *Per un catalogo delle opere di Nicola Manfroce*, « *Historica* », I (1970), pp. 3-5.

public². Malgré quelques réserves au sujet des deux cantatrices, le critique du périodique napolitain est très élogieux à l'égard de la partition, de l'exécution des deux rôles masculins et des chœurs, de même qu'il loue la qualité des bals, des costumes et des scènes d'Antonio Niccolini (DF, 112-113). Cependant, comme le suggère Jeremy Commons³, c'est davantage le triomphe personnel du compositeur, dans lequel le public reconnaît l'homme qui a lutté par tous ses moyens afin de faire face à une maladie incurable avançant en même temps que la partition. Un succès, nous rappelle Francesco Florimo, qui lui vaut les faveurs du roi et de la reine de Naples, Joachim et Caroline Murat, qui lui accordent respectivement une pension afin de poursuivre ses études à l'étranger et la consultation des premiers médecins du royaume (FF2, 105). En vain : l'effort inhumain auquel il s'est astreint dans ce défi avec lui-même finit par l'achever dans le courant de l'été de l'année suivante. *Ecuba* connaît néanmoins un nombre considérable de reprises⁴, avant de disparaître pendant plus d'un siècle et demi. Quelques extraits, donnés à la suite de pages d'*Alzira*, sont joués au piano le soir du 19 février 1978 au Teatro Sciarrone de Palmi, avant les concerts du 3 septembre 1980 et du 16 septembre 1989, dirigés tous les deux par le chef Davide Summari, l'un dans la Sala Accademica de l'Accademia Santa Cecilia de Rome, l'autre sur le site archéologique de Pæstum, et les représentations des mois d'octobre et de novembre 1990 au Teatro Chiabrera de Savone, dirigées par Massimo De Bernart qui a également préparé la révision de la partition (DF, 142-143, 151-152, 155-156, 157-158)⁵. Dans son ouvrage monographique consacré au musicien, Domenico Ferraro cite aussi l'intervention du chef Antonio Bacchelli au colloque du 9 mai 1981

² Cf. « Monitore delle Due Sicilie », 589 (22 Dicembre 1812), cité par Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce. Nella vita e nell'arte*, Cosenza, Pellegrini, 1990, p. 114 (sigle DF).

³ Cf. Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1810-1820*, London, Opera Rara, 1989, ORCH 103, p. 42 (JC).

⁴ La littérature manfrocienne n'est pas unanime à cet égard, puisque Fernando Battaglia parle de quatorze représentations (cf. Fernando Battaglia, *Nicola Manfroce e l'Ecuba*, in Nicola Antonio Manfroce, *Ecuba*, Bologna, Bongiovanni, s.d., GB 2119/20-2, p. 5 – FB –, livret d'accompagnement du seul enregistrement existant de l'œuvre), Marco Maitan de vingt (cf. Marco Maitan, *Nicola Antonio Manfroce nel suo tempo*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1984-85, p. 269 – MM –) et Domenico Ferraro d'une trentaine (DF, 111).

⁵ Cela a fait l'objet de l'enregistrement commercial cité à la note précédente ; signalons, dans le rôle de Polissena, la présence de la jeune Anna Caterina Antonacci ; auparavant, le finale de l'acte II avait été publié dans l'anthologie que nous signalons à la n. 3.

organisé par le Rotary Club de Palmi⁶, au cours duquel cet organisme offre à la mairie de la ville la partition révisée par les soins du *maestro* : ce dernier fait état du travail de déchiffrage du manuscrit, de l'orchestration et du décalage qui apparaît parfois entre la partition manuscrite et les vers, demandant une resynchronisation entre paroles et musique, dans la perspective d'une première édition imprimée de l'ouvrage (DF, 145-150). Malheureusement cette publication n'a jamais vu le jour⁷.

En ce qui concerne le poète, la page de garde du livret décline : « Originale francese del Sig. Milcent. | Traduzione del Sig. Schmidt »⁸. En effet, cet opéra est un exemple très éloquent de la politique napoléonienne de diffusion de la culture française en Italie dans laquelle s'inscrit également le règne de Murat à Naples. L'œuvre à laquelle fait allusion le frontispice napolitain est *Hécube*, tragédie lyrique de Georges Granges de Fontenelle (1769-1819), composée effectivement sur des paroles de Jean-Baptiste de Milcent⁹ (1747-1833) et créée à Paris au Théâtre de la République et des Arts, ancienne Académie Royale de Musique, le 13 ou le 15 Floréal de l'an 8, à savoir le 3 ou le 5 mai 1800¹⁰. La reine de

⁶ Un nouveau concert d'extrait est donné à cette occasion, tout comme dans d'autres villes d'Italie entre 1978 et 1981 (DF, 144-145).

⁷ La partition manuscrite se trouve à la bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella de Naples.

⁸ ECUBA, | TRAGEDIA PER MUSICA, | IN TRE ATTI, | RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA NEL REAL TEATRO | DI S. CARLO NELL'INVERNO DELL'ANNO 1812. | NAPOLI, | DALLA TIPOGRAFIA DE' FRATELLI MASI, | [...] ; l'édition originale est bilingue, les pages paires étant en français, les impaires en italien (HÉCUBE, | TRAGÉDIE LIRIQUE, | EN TROIS ACTES, | REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉÂTRE | ROYAL DE S. CHARLES L'HYVER DE L'AN 1812. | NAPLES, | DE LA TYPOGRAPHIE DES FRÈRES MASI, | [...]) ; sauf indication contraire, nous l'utilisons pour toutes les traductions du livret : « Original français de M. Milcent. | Traduction de M. Schmidt » ; par la suite, nous renverrons aux œuvres théâtrales, en utilisant des chiffres romains pour les actes et des chiffres arabes pour les scènes.

⁹ Élève d'Antonio Sacchini, Fontenelle est aussi l'auteur de cantates, de quatuors pour violon et de *Médée et Jason* (1813), toujours sur un livret de Milcent ; journaliste et dramaturge, ce dernier n'écrit qu'accessoirement pour la scène lyrique.

¹⁰ Le livret et la partition sont discordants à ce sujet ; dans sa chronologie, Théodore de Lajarte semble pencher pour la deuxième date, puisqu'il affiche le « 5 mai 1800 » mais, lorsqu'il signale que le « livret porte, par erreur, la date du 13 floréal », il commet à son tour une erreur de transcription, confirmant cette même date du calendrier républicain : « 13 floréal an VIII » (Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878 [Génève, Slatkine, 1969], t. II, p. 15 (TL) ; le dictionnaire *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* confirme le 5 mai 1800.

Troie n'est pas, à proprement parler, une héroïne opératique de premier plan¹¹. Il est donc intéressant de se pencher sur cette double exhumation du personnage en l'espace d'un peu plus de dix ans et dans le cadre de ce goût néoclassique très en vogue à l'époque, notamment dans la capitale parthénopeenne¹². Quant au texte-source, la Bibliothèque Nationale de France possède deux éditions différentes du poème de Milcent, l'une de quatre actes, l'autre de trois¹³. Vraisemblablement, la pièce parisienne a été d'abord projetée dans une version moins ramassée que l'on a ensuite ramenée à des proportions plus circonscrites, sans doute à la demande du compositeur, ce que semble confirmer l'édition musicale¹⁴. Selon Théodore de Lajarte, la « partition réussit, mais le poème sembla long et monotone : aussi à la troisième représentation la pièce fut réduite en trois actes. Il semblerait même que la première forme de l'ouvrage ait été en *cinq actes* » (TL, 16). Toutefois, en regardant de près ce que l'on

¹¹ Avant nos auteurs, évoquons le livret de Jacopo Durandi pour Ignazio Celoniati (1769) ; au XX^e siècle, la musique de scène d'Emilios Riadis (1927), de Darius Milhaud (1937) et de Gianfrancesco Malipiero (1939, reprise et étendue en 1941) pour la tragédie d'Euripide, l'acte unique de Bruno Rigacci sur des paroles de Vittorio Martino (1951) et l'opéra de Jean Martinon sur un texte de Serge Moreux (1955-1956) qui adapte à son tour Euripide ; à cela ajoutons, presque aux origines du genre, la poignante intervention d'Ecuba dans *La Didone* (1641) de Francesco Cavalli.

¹² Pour un aperçu du répertoire de ces années, cf. notamment *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1787*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, vol. II (CMR) ; pour 1806-1815, années de la domination française, il est intéressant de voir le foisonnement de sujets antiques, d'ascendance à la fois mythologique et historique (pp. 126-146) ; si ce phénomène n'est pas nouveau et si la chronologie en ce sens peut bien remonter à la fin du siècle précédent, il est néanmoins utile de souligner cette tendance pour nombre de livrets participant des échanges franco-napolitains ; sur la question du néoclassicisme à Naples et plus particulièrement à l'époque de Manfroce, cf. aussi Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il « caso » Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, p. 309 (GCB) et MM, 172-173.

¹³ Cf. HÉCUBE,|TRAGÉDIE-LYRIQUE,|EN QUATRE ACTES,|Représentée pour la première fois, sur le|THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS,|le 13 Floréal, an 8,|[...]|A PARIS,|De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur dudit Théâtre,|[...]|AN VIII DE LA RÉPUBLIQUE. ; HÉCUBE,|TRAGÉDIE-LYRIQUE,|EN TROIS ACTES,|Représentée pour la première fois, sur le|THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS,|le 13 Floréal, an 8,|[...]|A PARIS,|De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur dudit Théâtre,|[...]|AN VIII DE LA RÉPUBLIQUE.

¹⁴ Cf. HÉCUBE,|Tragédie-Lyrique, en trois Actes,|Par Milcent|Mises en Musique [...]|Par Granges Fontenelle,|Représentée pour la première fois, sur le Théâtre des-Arts,|le 15 Floreal, An 8,|[...]|Gravé par Huguet Musicien,|A PARIS|Chez l'Auteur [...].

annonce comme étant une traduction apprêtée par Giovanni Schmidt¹⁵ (1775 ?-1840 ?), le lecteur se rend vite compte qu'il ne s'agit nullement d'une transcription interlinéaire du modèle. Nous nous proposons alors d'analyser la *tragedia per musica* italienne en la mettant en parallèle avec les deux moutures de son archétype français, afin de souligner aussi bien les moments de rencontre que les divergences, et pour ce faire nous allons d'abord analyser l'agencement des événements, pour étudier ensuite l'évolution musicale des personnages et pour revenir enfin aux textes et faire ressortir les choix des deux auteurs pour ce qui est de la versification et de l'appareil rhétorique.

Nos livrets de 1800 et de 1812 mettent en scène à la fois le drame d'Hécube et de Polyxène¹⁶ et, bien qu'ils fassent appel à des personnages de la tradition homérique, leur trame connaît un traitement assez original. Dans son essai consacré à la présence de l'opéra français dans le melodramma napolitain à l'époque de Murat, Giovanni Carli Ballola parle de « scdentissima pièce, che stracchia in tre atti gli alterni casi di un fidanzamento fra Achille e Polissena, complicato dagli oscuri disegni di vendetta di Ecuba »¹⁷ (GCB, 314). Comme le relève déjà le critique du « *Monitore delle Due Sicilie* », la soif de vengeance est assurément le trait de caractère qui singularise la reine de Troie (DF, 112). Nous savons le rôle quelque peu effacé que joue l'épouse de Priam dans l'*Illiade*. Cependant, ce n'est pas à la haine vengeresse du personnage euripidien que nous assistons ici : les destinataires du châtiment ne sont guère Polymestor et ses enfants, rendus responsables de la mort

¹⁵ Toscan d'origine, il s'établit à Naples où, entre 1800 et 1840, il écrit une cinquantaine de livrets dont *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1809) et *Odorardo e Cristina* (1810) pour Stefano Pavesi, repris par Gioacchino Rossini en 1815 et en 1819, et, pour ce dernier, *Armida* (1817) et *Adelaide di Borgogna* (1817) ; il est aussi l'auteur d'*Elvida* (1826) pour Gaetano Donizetti.

¹⁶ La fortune de Polyxène à l'opéra est comparable à celle de sa mère, avec néanmoins un plus grand intérêt pour le personnage au XVIII^e siècle, notamment en France : l'inachevé *Achille et Polyxène* (1687) de Jean Galbert de Campistron pour Jean-Baptiste Lully ; *Polyxène et Pyrrhus* (1706) de Jean-Louis-Ignace de La Serre pour Pascal Collasse ; *Polyxène* (1763) de Nicolas-René Joliveau pour Antoine Dauvergne ; *Polyxena* (1775) de Friedrich Justin Bertuch pour Anton Schweitzer, dont le livret est repris l'année suivante par Ernst Wilhelm Wolf.

¹⁷ « très mauvaise pièce qui étire sur trois actes les vicissitudes variables des fiançailles d'Achille et de Polissena, entravées par les sombres desseins de vengeance d'Ecuba » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas, sauf pour le livret et sauf indication contraire).

de Polydore¹⁸, mais plutôt Achille à qui la mère ne saurait pardonner la mort d'Hector (JC, 45). Et pourtant l'Hécube de 424 av. J.-C. n'est pas dépourvue de liens avec ses sœurs cadettes du XIXe siècle, dans la mesure où le sacrifice de Polyxène, exigé par l'ombre d'Achille, est le sujet principal de la parodos et des deux premiers épisodes (vv. 98-628). Souvenir qui se renouvelle dans *Les Troyennes* (415 av. J.-C.)¹⁹ et que reprennent à la fois Virgile, Ovide et le Pseudo-Apollodore, respectivement dans l'*Énéide*²⁰ (30-19 av. J.-C.), *Les Métamorphoses*²¹ (1-8 apr. J.-C.) et la *Bibliothèque*²² (II^e-III^e siècles apr. J.-C.), avant de faire retour au texte théâtral avec les *Troades*²³ (49-62 apr. J.-C.) de Sénèque. Et, contrairement à ce que laisse entendre Fernando Battaglia (FB, 5), le modèle direct de Milcent et de Schmidt ne se trouve pas non plus dans le poème de Jacopo Durandi pour Ignazio Celoniati où, s'il est aussi question du sacrifice de Polyxène, il s'agit davantage des amours de la jeune fille et de Pyrrhus.

Structurée en trois actes, de quatre, sept et cinq scènes, l'œuvre de Manfroce situe l'action à Troie. L'unité de lieu connaît cependant quelques dérogations à la règle, puisque du « Magnifico luogo destinato alle pubbliche udienze »²⁴ de l'acte I, nous passons aux appartements de Polissena²⁵ (II, 1), au Temple d'Apollon (III, 1) et dans un lieu caché du palais (III, 3). L'unité de temps, en revanche, semble être presque involontairement respectée, étant donné que, s'il n'apparaît aucune allusion aux différents moments de la journée, les faits représentés peuvent bien se dérouler en l'espace de vingt-quatre heures. Entièrement cen-

¹⁸ Cf. Euripide, *Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. II, pp. 161-230 (vv. 953-1295).

¹⁹ Cf. Euripide, *Les Troyennes*, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1982, t. IV, pp. 1-81 (v. 502).

²⁰ Cf. Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, t. I, p. 87 (III, 321-324).

²¹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1991, t. III, pp. 69-72 (XIII, 439-532).

²² Cf. Apollodore, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpì, trad. di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, 1996, « Fondazione Lorenzo Valla », p. 267 (III, 12, 5) et surtout l'*Épitomé*, 5, 23 (p. 373).

²³ Cf. Sénèque, *Troades*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, t. I, pp. 63-115 (vv. 195-196, 938-944).

²⁴ « lieu magnifique destiné aux audiences publiques ».

²⁵ Désormais, lorsqu'il s'agit des personnages de 1812, nous utilisons la forme italienne des prénoms.

trée autour du plan de vengeance d'Ecuba, tirant profit de l'inclination d'Achille pour sa fille, la trame ne présente aucune action secondaire et, comme le remarque à juste titre Marco Maitan, elle avance de manière plutôt linéaire vers un but obligé, désigné clairement depuis le début (MM, 174).

Dans l'attente de l'arrivée d'Achille et de célébrer les jeux en l'honneur d'Ettore, Polissena confie à sa suivante Teona qu'elle aime en secret le héros grec, meurtrier de son frère, non sans quelques appréhensions quant à la réaction de sa mère (I, 1). L'entrée du couple royal fait annoncer à Priamo que les souffrances des Troyens seront bientôt soulagées et que sa fille sera le gage de la paix qui se prépare, suscitant l'indignation d'Ecuba qui en appelle au souvenir de son fils ; face aux remontrances du peuple, la souveraine feint de sacrifier au bien public (I, 2). Survient le chef des Hellènes qui donne libre cours à son bonheur de s'unir prochainement à la princesse (I, 3). L'acte se clôt sur le bal devant honorer la mémoire d'Ettore qui voit défiler des gladiateurs et des soldats portant les armes du défunt, des prêtres et des sacrificateurs, et surtout des jeunes gens mettant en scène la pantomime du guerrier qui reconnaît sa bien-aimée sous les traits de l'esclave destinée à devenir le prix du vainqueur des jeux (I, 4).

Enfin seul avec Polissena, Achille peut lui avouer directement sa passion et apprendre la réciprocité de ce sentiment (II, 1). Une brève scène de transition introduit Ecuba qui se fait la messagère de la volonté du peuple réclamant la présence du jeune homme (II, 2). Peuvent ainsi avoir lieu les retrouvailles de la mère et de la fille, sûrement moins réjouissantes que l'entretien précédent, puisque la première enjoint à la seconde de profiter de la cérémonie du mariage prochain pour tuer l'ennemi grec ; devant le refus de cette dernière, la reine se résout à accomplir elle-même sa vengeance, ce à quoi son interlocutrice réplique en acceptant ce funeste sacrifice comme un devoir (II, 3). Tombée dans une sorte de léthargie, Polissena doit faire un effort inhumain afin de répondre aux jubulations d'Ifisa, de Teona et du chœur de jeunes filles qui viennent la seconder jusqu'à l'autel devant sceller son union avec Achille (II, 4). Restée seule, la princesse se débat entre l'allégresse ambiante et sa propre tristesse (II, 5). Une nouvelle entrevue avec Achille éveille l'indignation de celui qui retrouve sa promise maintenant hésitante (II, 6). Il en appelle à Ecuba et à Priamo qui, quoique pour des raisons différentes, s'indignent de la conduite de leur fille ; devant de telles injonctions, Polissena se soumet

à la volonté unanime des présents, tandis que sa mère lui rappelle sa promesse et que son père rassure son amoureux qui veut précipiter leur hyménée (II, 7).

Il a déjà été relevé que ce finale II constitue le moment où le livret italien s'éloigne davantage de son archétype français (MM, 267, 302), ce que témoigne également la note en bas de page de Schmidt, signalant aussi bien l'omission de certains vers que l'adjonction en italique d'*ottonari* pour le chœur et tous les personnages, dans la tradition du meilleur *concertato* à l'italienne. À cela il est utile d'ajouter que c'est en opérant sur les actes II et III premièrement projetés qu'intervient le plus souvent Milcent afin de réduire son poème de quatre à trois actes. Ce qui donne lieu à la plupart des variantes entre les deux versions françaises. En effet, l'acte II s'ouvrait initialement sur « une partie reculée des jardins de Priam » (II, 1), à proximité de la tombe d'Hector. La première rencontre entre Polixène²⁶ et Achille (II, 2) était précédée d'une courte scène avec Théone annonçant la venue du héros mais aussi l'arrivée prochaine d'Hécube (II, 1). De même, la transition entre les deux dialogues ne se bornait pas aux quelques mots de la reine mais ajoutait aussi un bref échange polémique avec le guerrier grec au sujet de la dépouille de son fils, toute proche (II, 3). Par ailleurs, l'entrevue des deux femmes se prolongeait davantage permettant à l'héroïne de renouveler le souvenir de la mort d'Hector et de réitérer son indignation au sujet de la réciprocité du sentiment de Polixène (II, 4). L'acte II se concluait ainsi sur l'aparté de la mère saluant enfin la vengeance prochaine de la mort du fruit de ses entrailles (II, 5). C'était donc l'acte III qui s'ouvrait sur les appartements de Polixène, la première scène correspondant à la scène 4 de l'acte II aussi bien de la seconde mouture que de la version italienne. Néanmoins la brève méditation solitaire de la princesse perpétuait quelque peu ses tourments, lui laissant la seule alternative d'être soit une fille ingrate soit une amante perfide (III, 2), suppression qui survit, en revanche, dans le livret de 1812. L'apparition d'Achille le faisait également s'interroger sur la raison de cet isolement en ce jour de liesse ; ce deuxième entretien des deux promis connaissait un plus ample développement au cours duquel le couple se résignait à une séparation aussi déchirante qu'incompréhensible, du moins pour le héros (III, 3). Traduits et imprimés entre guillemets, un certain nombre des vers conservés en italien n'ont pas été mis en musique par Manfroce. La scène 4 de l'acte III occupait la place de ce qui est devenu

²⁶ C'est bien l'orthographe adoptée par le librettiste que confirme aussi la partition.

le finale II (II, 7), avec les modifications que nous connaissons pour la transposition napolitaine.

Presque inchangé par rapport à l'acte IV projeté, l'acte III de 1800 se déverse ainsi dans l'acte III de 1812. Sur le chœur des réjouissances générales viennent se greffer les espérances de Priamo (III, 1) mais, au moment où Achille s'apprête à mener Polissena à l'autel, apparaît Antiloco apportant la nouvelle de la trahison des Grecs qui envahissent la ville ; le guerrier ne veut pas le croire, cependant qu'Ecuba laisse éclater sa haine à son égard et que le peuple se jette sur lui (III, 2). Secondée par ses suivantes, Polissena pleure la mort de son bien-aimé devant l'autel des dieux Pénates (III, 3). Surviennent le roi et la reine en fuite : tout en reprochant à son épouse sa cruauté, le père invite sa fille à se sauver (III, 4). Sur ces entrefaites arrive un chef hellène prêt à venger la mort d'Achille sur Polissena qu'enlèvent ses compagnons ; en proie au remords, la mère se livre quand même à une dernière imprécation contre les Grecs, tandis que la ville est mise à sac, s'amoncellent les cadavres et sont enchaînés de nombreux prisonniers ; à l'arrière-plan qui s'écroule on voit défiler plusieurs personnages de la légende, tels Cassandre captive, Corèbe essayant de la libérer, Énée en fuite avec Anchise et Ascagne, alors que l'héroïne se jette enfin au milieu des flammes (III, 5).

Si les variantes du finale sont minimales entre les deux moutures françaises, il est important de signaler, dans la seconde, l'ajout de la mort de Priam en scène (III, 5) et, chez Schmidt, la plus grande place que l'on accorde à l'ultime plainte de Polissena (III, 3). Par ailleurs, comme le signale judicieusement Commons en lisant entre les lignes du compte rendu du « *Monitore delle Due Sicilie* » (JC, 46), le finale grandiose ne semble pas avoir été entièrement représenté car si le

programma promette molto nella fine della tragedia, [...] un inopinato disordine non ha fatto mantenere alcuna promessa; e ciò è stato un bene pel pubblico, perché si sono soppresse molte incongruenze [...]. Non tutto quello, che conviene ad un poema epico è adattabile ad un ballo e ad una tragedia: Omero come poeta epico avea il dritto di descrivere con enfasi, i più minuti dettagli e le conseguenze dell'incendio trojano. All'incontro il compositore di uno spettacolo deve evitare talune cose, che possano confinare colla bassezza, ed alle quali facilmente si può attaccare l'idea del ridicolo (DF, 113)²⁷.

²⁷ « programme est très prometteur à la fin de la tragédie, [...] un désordre inopiné n'a permis de maintenir aucune des promesses ; et cela a été un bien pour le public, parce que l'on a supprimé beaucoup d'incohérences [...]. Tout ce qui convient à un poème épique

Relevons néanmoins que cet épilogue majestueux est absent du livret français en trois actes.

Depuis le critique du « *Monitore delle Due Sicilie* » jusqu'aux encyclopédies spécialisées les plus récentes, pratiquement toute la littérature manfrocienne salue les grandes qualités d'invention mélodique du musicien. « La sua musica ha l'impronta della novità »²⁸ (DF, 112), lisons-nous dans le périodique napolitain, tandis que Florimo reconnaît d'emblée un véritable esprit novateur qui aurait sans doute anticipé de quelques années la révolution musicale du XIX^e siècle, ce qu'il décèle plus particulièrement à la lecture de la partition d'*Ecuba* (FF2, 102, 103, 104). S'interrogeant sur le langage musical de Manfroce, Maitan l'inscrit dans le dynamisme culturel typique des périodes de transition et aime à définir notre *tragedia in musica* d'opéra de médiation (MM, 297, 310), cependant que Ferraro souligne l'importance de ses innovations en matière d'orchestration (DF, 118). Toutes ces approches reconnaissent également l'empreinte de la tragédie lyrique française, notamment par l'intermédiaire des productions des compositeurs italiens de Paris. C'est encore Florimo qui, le premier, fait le rapprochement avec *La Vestale* (1807) de Gaspare Spontini « che rappresentavasi in S. Carlo nel 1809 »²⁹ (FF2, 103) – en fait le 8 septembre 1811 (FB, 4 ; CMR, 139) – et que le jeune homme aurait vite pris comme modèle. Ce qu'accueille entièrement Carli Ballola, lorsqu'il parle des « effetti traumatizzanti dell'ascolto del primo capolavoro spontiniano »³⁰ (GCB, 312) aux fins de la conception de la « sperimentalistica *Ecuba* »³¹ qu'il situe dans cette « terza via »³² ouverte par le maître d'Ancône,

dove, contro uno sviluppo orizzontale di tipo melodico-armonico del materiale tematico (come avviene nell'opera italiana) o contro la sua elaborazione di tipo sonatistico e sinfonico (come avviene in Cherubini e in Beethoven), s'inigura una sorta di dilatazione intensiva di brevi cellule

ne s'adapte pas forcément à un bal ou à une tragédie : Homère, en tant que poète, avait le droit de décrire avec emphase les moindres détails et les conséquences de l'incendie de Troie. En revanche, l'ordonnateur d'un spectacle doit éviter certaines choses qui pourraient toucher à la vulgarité et d'où peut facilement pointer l'idée du ridicule ».

²⁸ « Sa musique est empreinte de nouveauté ».

²⁹ « représentée au S. Carlo en 1809 ».

³⁰ « effets traumatisants à l'écoute du premier chef-d'œuvre de Spontini ».

³¹ « expérimentale *Ecuba* ».

³² « troisième voie ».

ritmico-tematiche, attraverso la prassi della progressione armonica o quella della pressoché testuale iterazione enfatica³³.

Bien que Maitan préfère nuancer, en arguant que Manfroce « ricorre quasi regolarmente a forme closes de structure bipartite [...]. Fondamentalement différent, par exemple, de la *Vestale* est donc fondamentalement différent de celui, par exemple, de *La Vestale*, étant donné que le poids expressif se déplace inexorablement vers l'aria ». L'équilibre interne aux agencements scéniques est donc fondamentalement différent de celui, par exemple, de *La Vestale*, étant donné que le poids expressif se déplace inexorablement vers l'aria ».

Nous avons déjà évoqué l'esprit de vengeance qui meut l'héroïne (soprano), alors que son époux (ténor) se caractérise davantage pour son penchant à l'apaisement et que leur fille (*secondo soprano*) se singularise par sa tendresse (DF, 112). Achille (ténor), quant à lui, incarne plus l'amant que le héros guerrier (JC, 45). Et bien que chacun fasse preuve d'une individualité qui dépasse la simple typologie des personnages opératiques de l'époque (MM, 316), c'est surtout sur les deux rôles féminins que repose l'action, animée qu'elle est par la hauteur de leurs propres passions respectives (JC, 45). Nous avons dit que les deux pièces sont le drame à la fois de la reine et de la princesse troyennes. Nous pourrions même ajouter que la fille dispute quelque peu la première place à la mère. Cela se ressent encore plus lorsqu'on parcourt les numéros musicaux des partitions.

Les deux opéras se composent de treize morceaux, précédés d'une symphonie d'ouverture. Si les actes I sont constitués de quatre airs de présentation, suivis d'un finale dévolu au chœur en l'honneur d'Hector

³³ « où, entre un développement horizontal du matériau thématique, de type mélodico-harmonique (comme dans l'opéra italien) et son élaboration allant vers la sonate ou la symphonie (comme chez Cherubini ou chez Beethoven), on inaugure une sorte de dilatation intensive de brèves cellules rythmico-thématiques, par le recours à la progression harmonique ou à une itération emphatique presque littérale ».

³⁴ « recourt presque régulièrement à des formes fermées à la structure bipartite [...]. L'équilibre interne aux agencements scéniques est donc fondamentalement différent de celui, par exemple, de *La Vestale*, étant donné que le poids expressif se déplace inexorablement vers l'aria ».

(I, 4), ce découpage apparaît moins schématique quand on prend en considération les récitatifs : avec Teone/Théone pour l'air de Polissena/Polixène « Oppresse dal dolore »/« Mes yeux accablés de douleur » (I, 1), avec Ecuba/Hécube pour Priamo/Priam – « Pari a te, nel cor la voce »/« Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) –, avec Priamo/Priam pour Ecuba/Hécube, mais aussi avec la participation du chœur – « A quel sen che l'ha nutrita »³⁵/« Ah ! cruels, épargnez mon cœur » –, avec le couple royal pour Achille – « Là nel bollor dell'armi »³⁶/« Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) –. C'est à l'acte II que la *tragedia in musica* se différencie davantage de la tragédie lyrique, sans toutefois présenter de dissemblances criantes. Dans les deux cas, le deuxième air du héros grec – « Di cosi cari accenti. Ah! Lungi omai »³⁷/« Mon cœur est enfin sans alarmes » (II, 1) – est introduit et conclu par un récitatif avec sa bien-aimée sur lequel vient se greffer le duo d'amour « Ambi avrem sino alla morte »/« Nous n'aurons plus, toute la vie ». La scène française se referme sur un autre récitatif avec la reine (II, 2), absent en italien, tandis que l'air d'Ecuba « Figlio mio! Vendetta avrai » (II, 3)/« O mon fils ! tu seras vengé » (II, 3) est préparé par le long récitatif du sacrifice avec Polissena qui, à Paris, est structuré en duo. Le finale central fait appel à tous les personnages – y compris les suivantes Ifisa/Iphise et Teona/Théone qui connaissent à ce moment leur emploi le plus significatif, du moins dans la partition italienne (II, 4) – et au chœur de jeunes filles, et s'achève par les vers inédits auxquels nous avons déjà fait allusion : la nouvelle strette « Là nel tempio ormai si vada »³⁸ (II, 7). La version parisienne se terminant néanmoins sur l'ensemble « Quel doux transport renaît dans mon ame ravie ! » (II, 7). Un chœur de liesse générale ouvre le dernier acte et prépare le deuxième air du roi – « Di questo cor la speme »/« Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1) – qui se résout dans un récitatif avec Achille. La scène de transition avec Antiloco/Antilochus est traitée dans un récitatif soutenu par le chœur dans les deux moutures (III, 2), cependant que Polissena/Polixène entonne son dernier air avec chœur – « La luce detesto »³⁹/« Grands dieux ! dans la nature entière » (III, 3) –, avant de rejoindre ses parents

³⁵ « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

³⁶ « Au milieu des combats ».

³⁷ « De cet aveu si plein de charmes ! / Loin de moi ces combats affreux ».

³⁸ « Que l'on rejoigne maintenant le temple » (dans notre traduction ; ces vers n'existent pas en français).

³⁹ « Ah ! je déteste la lumière ».

dans le *terzettino* « Ciel, che sento! - Oh rimorso! Oh tormento » ou l'ensemble « Qu'ai-je entendu ! / O remords ! ô douleur amère ! » (III, 4) des derniers adieux, précédant un finale orchestral (III, 5) dans lequel on a parfois voulu voir la voix la plus authentique de la conscience créative de Manfroce (GCB, 314-315) et une confirmation de sa très vive expérimentation (FB, 6). Toutefois, comme le remarque judicieusement Maitan, cette solution dérive directement de Milcent (MM, 306-307) et, ajouterons-nous, de Fontenelle qui adopte à son tour une issue *allegro*. Par ailleurs, il est aussi important de souligner que la réduction du livret français de quatre à trois actes n'entache que peu l'étendue de la partition, ces suppressions concernant essentiellement les récitatifs et le finale II, sauf pour un air supplémentaire de Priam lors des jeux en l'honneur d'Hector : « Adieu, vaillant Hector ! jamais ta main puissante » (I, 4).

En revanche, il faut inscrire au chapitre de l'*italianità* d'*Ecuba* la structure de la plupart de ses airs. Exception faite pour l'*aria di sortita* de Polissena, les trois autres cavatines de l'acte I sont suivies d'un mouvement *allegro* assimilable à une cabalette : ainsi sur « Pari a te, nel cor la voce »⁴⁰ (I, 2) de Priamo vient se greffer « Quando cessi in me la vita »⁴¹, « A quel sen che l'ha nutrita »⁴² d'*Ecuba* se prolonge dans « Se i sospir d'una madre sprezzate »⁴³ et « Là nel bollor dell'armi »⁴⁴ (I, 3) d'Achille débouche sur « In me l'ardor guerriero »⁴⁵. Et si, à l'acte II, la deuxième intervention soliste du guerrier hellène n'adopte pas cette forme, l'*aria* de la mère « Figlio mio! vendetta avrai »⁴⁶ (II, 3) est doublée par « E colei che gli diè vita »⁴⁷. Relevons, par ailleurs, que le duo d'amour « Ambi avrem sino alla morte »⁴⁸ (II, 1) vient nourrir l'*allegro* « Rendi eterni sì dolci contenti »⁴⁹ et que l'issue du *concertato* du finale II fait également appel à la strette que nous connaissons. À l'acte III, la dernière prestation de Polissena désespérée ne saurait se

⁴⁰ « Autant que vous j'écoutez la nature ».

⁴¹ « Le trépas seul fermera ma blessure ».

⁴² « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

⁴³ « Ah ! si vous dédaignez mes pleurs ».

⁴⁴ « Au milieu des combats ».

⁴⁵ « Vous adoucirez mon courage ».

⁴⁶ « O mon fils ! tu seras vengé ».

⁴⁷ « Sa mère aussi va répandre des pleurs ».

⁴⁸ « Nous n'aurons plus, toute la vie ».

⁴⁹ « Prolonge-les sans cesse ».

conclure sur une cabalette⁵⁰, ce qui en revanche se renouvelle pour la dernière performance de Priam encore confiant, sa cavatine « Di questo cor la speme »⁵¹ (III, 1) s'achevant sur « Di fresche rose adorno »⁵². Cette marque d'italianité est d'autant plus singulière que Fontenelle ne se sert guère de l'*allegro* en position conclusive. L'air d'entrée de Polixène fait succéder l'*adagio* « Combien l'éclat de la victoire » (I, 1) à l'*andante* « Mes yeux accablés de douleur », de même que son père apparaît en chantant le *cantabile* « Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) ; tandis que l'*allegro* déclamé d'Hécube « Ah ! cruels, épargnez mon cœur », suivi de l'*allegro* animé avec chœur « Craignez de trahir notre espoir ! », et l'*allegro poco andante* d'Achille « Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) structurent à eux seuls chacun des morceaux. Ce qui se reproduit à l'acte II dans l'*allegro presto* de la reine « O mon fils ! tu seras vengé » (II, 3). L'alternance de l'*allegro moderato* « Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1) et de l'*allegro maestoso* « Hécube, et vous ma fille » se renouvelle à l'acte III pour l'air de Priam, Hécube se voyant attribuer un dernier *allegro* « Entends Hécube expirante, / Implacable Junon ! » (III, 5) au sein du finale III. Signalons néanmoins l'*allegro cantabile* « Un amour aussi tendre a des droits sur votre ame » (II, 7) et le mouvement animé de ce finale II que remanie Schmidt afin de fournir à Manfroce les vers pour son *concertato*.

Sur le plan de la distribution des numéros vocaux, si à Paris Hécube et Polixène disposent du même nombre de présences, cela ne se reproduit pas tout à fait à Naples où la princesse voit s'en octroyer cinq contre les quatre de sa mère et des deux ténors. En effet, l'acte II de 1800 agence la rencontre entre les deux femmes en un duo que précède et suit un air pour l'héroïne, ce qui fait augmenter d'une prestation le décompte de Polixène, tout en ajoutant deux au rôle-titre ; à Priam et à Achille, en revanche, est affectée la même quantité d'interventions qu'en 1812⁵³. Au San Carlo, la scène familiale est résolue en un air pour la protagoniste

⁵⁰ Bien qu'un mouvement *allegro* ne se justifie guère pour les deux airs solistes de la princesse troyenne, il est peut-être possible d'attribuer cette absence à un choix délibéré du compositeur, étant donné les insuffisances de Marianna Borroni dont nous parle le compte rendu du « Monitore delle Due Sicilie » qui lui aurait préféré Isabella Colbran (DF, 112).

⁵¹ « Achille est devenu l'espoir de ma famille ».

⁵² « Hymen ! orne ton front de roses ».

⁵³ Rappelons toutefois que, dans la première mouture du livret parisien, Priam aurait dû chanter un air de plus, ce qui aurait rapproché le nombre de prestations vocales du rôle du père de celui de son épouse et de sa fille.

qui se voit cependant privée de deux performances. Avec sa *sortita*, son duo d'amour, sa participation au finale central et son air final, Polissena se dresse donc au-dessus de tous les chanteurs. D'autre part, sa prééminence est également confortée par la place que lui confèrent les deux opéras, lui attribuant l'introduction et pratiquement la conclusion de la pièce ; en France, elle est la seule à partager deux duos, tandis que le découpage italien, plus avantageux pour Ecuba, lui réserve tout de même une part très intense dans le récitatif.

Au vu de l'agencement de la partition napolitaine, nous pouvons accueillir l'idée que « Manfroce non fece che seguire alla lettera la stesura del libretto, una traduzione, dovuta allo Schmidt, di un originale francese, opera di un non meglio identificato Milcent »⁵⁴ (GCB, 314). Il reste à déterminer de quelle manière a été effectuée cette traduction. En effet, nous avons pu remarquer que, malgré un certain parallélisme entre les deux textes, les choix du compositeur tendent plutôt à s'émanciper de son modèle. Pour ce qui est des vers, Maitan parle aussi de « traduzione pressocché letterale »⁵⁵ (MM, 172), tout en ajoutant que « l'operazione di Schmidt non consiste in una traduzione pedissequa dell'originale »⁵⁶ (MM, 301) ; il convient également que dans la tragédie lyrique « il rapporto recitativo-aria è dal punto di vista drammatico radicalmente diverso »⁵⁷ (MM, 299) et reconnaît qu'« il librettista sa perfettamente che il suo lavoro dovrà essere musicato da un italiano e rivolto a un pubblico napoletano e che, pertanto, il dramma si dovrà adattare ad una struttura in grado di essere accettata dal gusto corrente »⁵⁸ (MM, 301-302).

La première grande différence entre les deux livrets concerne leur versification. En effet Schmidt utilise une très vaste gamme de vers, alors que Milcent se cantonne bien volontiers dans l'alexandrin et l'octosyllabe. La première de ces deux mesures est adoptée pour la plupart des récitatifs, cependant que la seconde apparaît régulièrement dans les numéros fermés. Il en va de même de trois des quatre airs de présen-

⁵⁴ « Manfroce n'a fait que suivre à la lettre la rédaction du livret, une traduction, due à Schmidt, d'un original français, l'œuvre du méconnu Milcent »

⁵⁵ « traduction à peu près littérale ».

⁵⁶ « l'opération de Schmidt n'est pas une traduction servile de l'original ».

⁵⁷ « d'un point de vue dramaturgique, le rapport récitatif-air est radicalement différent ».

⁵⁸ « le librettiste sait parfaitement que son travail sera mis en musique par un Italien et qu'il s'adressera au public napolitain ; le drame devra donc s'adapter à une structure qui puisse paraître acceptable au goût courant ».

tation : « Mes yeux accablés de douleur » (I, 1) de Polixène, « Ombre magnanime et chérie » (I, 2) de Priam et « Ah ! cruels, épargnez mon cœur » d'Hécube. Pareillement, l'intervention soliste d'Achille à l'acte suivant – « Mon cœur est enfin sans alarmes » (II, 1) – ainsi que le duo avec sa bien-aimée : « Nous n'aurons plus, toute la vie ». Tandis que l'entrée du héros grec – « Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) –, les deux performances d'Hécube – « O mon fils ! ô mon cher Hector ! » (II, 3) ; « O mon fils ! tu seras vengé » – et le duo avec sa fille – « Sœur et fille dénaturée » – se singularisent par l'emploi de vers mêlés. Ce qui se renouvelle dans la prestation de Priam débutant par l'alexandrin « Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1). Polixène revenant enfin à l'octosyllabique pour son ultime apparition : « Grands dieux ! dans la nature entière » (III, 3). En italien, en revanche, si l'*ottonario* est très présent, il est néanmoins devancé par le vers heptasyllabique. Ce dernier est utilisé dans le quatrain d'entrée de Polissena « Oppresse dal dolore »⁵⁹ (I, 1), dans l'air d'Achille, aussi bien pour la cavatine « Là nel bollor dell'armi »⁶⁰ (I, 3) que pour la cabalette « In me l'ardor guerriero »⁶¹, dans le chœur du finale I « Ettore generoso »⁶² (I, 4), dans le chœur « Di rose porporine »⁶³ (II, 4) et dans le quatuor « Si tenero amatore »⁶⁴ (II, 7) du finale II⁶⁵, dans la cavatine « Di questo cor la speme »⁶⁶ (III, 1), dans la cabalette « A' lauri di quel crine »⁶⁷ et dans le chœur « Di fresche rose adorno »⁶⁸ accompagnant l'issue de l'air de Priamo, et dans le chœur « A grave prezzo, amici »⁶⁹ (III, 2) de la scène d'Antilocho. Les autres *arie di sortita* affichent des octosyllabes : celle

⁵⁹ « Mes yeux accablés de douleur ».

⁶⁰ « Au milieu des combats ».

⁶¹ « Vous adoucirez mon courage ».

⁶² « Le généreux Hector ».

⁶³ « Que de plus belles fleurs ».

⁶⁴ « Un amour aussi tendre a des droits sur votre ame ».

⁶⁵ Dans le début de ce finale, remarquons les premières répliques de Teona : deux autres *settenari* qui, légèrement modifiés, seront appelés, une vingtaine d'années plus tard, à un avenir bien plus flatteur sur ces mêmes scènes napolitaines : « Ardon gl'incensi al tempio; / Ivi le faci splendono » (« Le temple est parfumé ; / Sur nos autels déjà les flambeaux étincèlent »).

⁶⁶ « Achille est devenu l'espoir de ma famille ».

⁶⁷ « Aux lauriers de son front les myrtes de l'amour ».

⁶⁸ « Hymen ! orne ton front de roses ».

⁶⁹ « Vendons cher notre vie ».

de Priam à la fois dans la cavatine « *Pari a te, nel cor la voce* »⁷⁰ (I, 2) et dans la cabalette « *Quando cessi in me la vita* »⁷¹ ; celle d'Ecuba dans l'air « *A quel sen che l'ha nutrita* »⁷². Ainsi l'attaque du duo d'amour « *Ambi avrem sino alla morte* »⁷³ (II, 1), la cavatine « *Figlio mio! vendetta avrai* »⁷⁴ (II, 3) et la cabaletta « *E colei che gli diè vita* »⁷⁵ de l'air de la reine qui suit. Et le *concertato* « *Deh! ci guida appiè dell'ara* »⁷⁶ (II, 7) du finale II. Relevons également les *senari* du dernier air de Polissena « *La luce detesto* »⁷⁷ (III, 3) et du chœur de jeunes filles – « *Sull'ara che al cielo* »⁷⁸ – appelé à la reconforter. Et les décasyllabes de la cabalette de la *sortita* de la reine – « *Se i sospir d'una madre sprezzate* »⁷⁹ (I, 2) – et du chœur introduisant l'air – « *Cessi alfin sì tremenda ruina* »⁸⁰ –, de la strette du duo Polissena-Achille « *Rendi eterni sì dolci contenti* »⁸¹ (II, 1), du *terzettino* familial du finale III – « *Ciel, che sento - Oh rimorso! oh tormento!* »⁸² (III, 4) – et du chœur qui le commente : « *Della regia dolente famiglia* »⁸³.

Par ailleurs, cette variété métrique est aussi révélatrice de ce différent rapport entre récitatifs et airs caractérisant la *tragedia in musica* au regard de la tragédie lyrique. En effet, la correspondance apparente qui pourrait ressortir à la lecture des vers italiens et de leur moule français cache l'écart profond de la structure des deux opéras. Si nous prenons, en guise d'exemple, l'air de présentation de la reine, le modèle se compose de la strophe monobloc de douze octosyllabes de *l'allegro* déclamé, tandis que sa traduction se partage entre les sept *ottonari* de

⁷⁰ « Autant que vous j'écoute la nature ».

⁷¹ « Le trépas seul fermera ma blessure ».

⁷² « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

⁷³ « Nous n'aurons plus, toute la vie ».

⁷⁴ « O mon fils ! tu seras vengé ».

⁷⁵ « Sa mère aussi va répandre des pleurs ».

⁷⁶ « Enfin guidez-nous à l'autel ».

⁷⁷ « Ah ! je déteste la lumière ».

⁷⁸ « Sur cet autel ».

⁷⁹ « Ah ! si vous dédaignez mes pleurs ».

⁸⁰ « Il est tems, qu'en ce jour notre malheur finisse »

⁸¹ « Prolonge-les sans cesse ».

⁸² « Qu'ai-je entendu ! / O remords ! ô douleur amère ! »

⁸³ « Prenez pitié, ciel inhumain ! / De ce peuple expirant, d'une triste famille »

la cavatine et les quatre décasyllabes de la cabalette. Et même cette proximité numérique est trompeuse, étant donné que le premier quatrain français est traité par Manfroce en récitatif avec un léger glissement du genre : « Ah ! cruels, **épargnez** mon cœur » (I, 2) ; « **Non lacerate**, o crudi, / Questo **misero** cor! » (I, 2). Ce qui, de tournure négative en adjectivation, donne un vers de plus. La cavatine faisant le plus souvent répondre deux *ottonari* à chaque octosyllabe, selon le principe : « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie, / Préférer un vainqueur affreux ! » ; « A quel sen che l'a nutrita / Fia **la mano** preferita / D'un orribil vincitor ? » Où l'interrogation découragée prend la place de l'indignation exclamative et le choix de la princesse se configure davantage par la métonymie maritale. Les *decasillabi* de la cabalette suivent en revanche la conclusion de l'air de façon assez linéaire, ce changement de mesure étant engendré surtout par la différence entre les deux langues mais aussi par l'ajout de quelques termes – « Ah ! si vous dédaignez **mes** pleurs » ; « Se i sospir **d'una madre** sprezzate » –, un substantif bien dosé devant susciter plus de compassion qu'un simple adjectif possessif. Le deuxième air de l'héroïne reproduit ce type de phénomène : l'octave de *allegro presto* archétypal, de vers mêlés, se partage entre les deux quatrains de la cavatine et de la cabalette, tous octosyllabiques. Si certaines correspondances se reconnaissent sans effort – « O mon fils ! tu seras vengé » (II, 5) ; « Figlio mio! vendetta avrai » (II, 3) –, d'autres sont soumises à un plus ample développement : « Ton assassin te suivra **dans la tombe** » ; « **Caro figlio! a morte in seno** / L'uccisor ti seguirà ». Où la métonymie est remplacée par le terme concret, néanmoins soutenu par la réitération de l'exclamation vocative et par la synecdoque physique. Le décompte des vers se rétablissant uniquement par la suppression de la reprise du distique introductif du modèle. Pareillement, le dernier air de Priam, encore une octave en vers mêlés, nourrit non seulement les deux mouvements de l'aria italienne – deux quatrains – mais aussi le début du récitatif suivant. Nous assistons toujours à la dilatation d'un vers, par ailleurs un alexandrin, en deux *settenari*, tels que : « Achille est devenu l'espoir **de ma famille** » (III, 1) ; « **Di questo cor** la speme, / Achille, **in te** ritrovo » (III, 1). Les vers de Schmidt suggérant également une plus grande intimité entre les personnages à la fois par le tutoiement, qui fait que le roi de Troie s'adresse directement au héros grec, et par la restriction du noyau familial au seul cœur de l'intéressé. Par la suite, deux vers français – « **Unis**, ma chère fille, / Aux lauriers de son **front**, les myrtes de l'amour » – donnent vie aux quatre heptasyllabiques de la cabalette : « A' lauri di quel **crine**, / Figlia diletta, **alfine** / I mirti

dell'amore / **T'accingi ad intrecciar** ». Légèrement plus bavard, cet appendice ajoute un adverbe conclusif et surtout un verbe principal en position anastrophe ; l'infinitif que subordonne ce dernier s'adaptant davantage au terme concret, quoique poétique, remplaçant la synecdoque d'origine. Les quatre derniers vers matriciels se déversent dans le dialogue avec le chœur qui adopte une nouvelle quantité métrique, accroît le nombre de vers de la même manière et procède aussi à des déplacements significatifs : le vocatif « Mortel, chéri de la victoire », au centre de la strophe de Milcent, se retrouvant, renforcé par la forme adverbiale, dans l'exclamation conclusive de la scène : « O mortal **tanto** caro alla vittoria! ».

D'autre part, même lorsqu'il ne change pas de mesure, le livret de 1812 procède à bien des aménagements. L'entrée de Priam est doublement intéressante, puisque son air maintient le même vers, l'octosyllabe, dans les deux langues – quoique mêlé à l'alexandrin en français – et, en italien, aussi bien dans la cavatine que dans la cabalette. Toutefois la strophe se voit légèrement amplifiée, passant de dix à onze vers : quatre pour la cavatine ; sept pour la cabalette. Mais en réalité il s'agit davantage d'une réduction, puisque l'adaptation de Schmidt ne reprend que les six premiers vers de Milcent, traduisant chaque vers par deux *ottonari* suivant le schéma : « Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) ; « Pari a te, **nel cor la voce** / Di natura ascolto omai » (I, 2). Plus emphatique, le premier hémistiche napolitain munit la nature d'une voix qui met en exergue, par la construction anastrophe, sa capacité d'atteindre le cœur de ce père aux abois. Seul « Ombre magnanime et chérie » ne connaît pas de développement de ce genre, passant dans « Alma grande, **alma diletta** » qui réitère néanmoins le substantif. Les quatre derniers vers consacrés à Troie – « J'entends la voix de la patrie » – sont sacrifiés, peut-être aussi afin d'éviter tout souci avec la censure – « Elle est souffrante ; elle supplie... » – sans doute non inoffensive, même sous Murat.

Les deux airs de la princesse et l'entrée de son bien-aimé se prêtent, en revanche, à une lecture inversée, puisque dans ces cas nous assistons à une réduction des vers archétypaux. L'octave de Paris devient un quatrain à Naples mais ce ne sont que ses deux premiers octosyllabes – « Mes **yeux** accablés de douleur, / Dans les **siens** trouvèrent des **charmes** » (I, 1) – qui donnent corps aux *settenari* constituant toute la cavatine : « Oppresse dal dolore / Eran le mie **pupille** ; / Ma ne' **be' rai d'Achille** / Trovarono il **piacere** ». Ce qui déploie le pronom possessif

dans la métaphore des rayons pour les yeux, suivie de la spécification du prénom du destinataire de l'image ; moins pertinentes en matière de prolongement, relevons également la synecdoque des pupilles et la banalisation des charmes en plaisir. Les six autres vers de 1800 sont donc sacrifiés par Schmidt. De même, ce n'est que le deuxième quatrain de l'octave matricielle qui nourrit le dernier air de 1812 : après deux vers assez interlinéaires, les octosyllabes de l'appel à la mort – « O mort ! viens **finir ma misère, / Mon désespoir et mon tourment !** » (III, 3) – s'épanouissent dans les quatre derniers *senari* de la sextine italienne : « E solo da questo / **Abisso di pene / Pietosa** la morte / Mi può **liberar** » (III, 3). Où la mort, non plus invoquée, devient le sujet compatissant d'une constatation englobant le triple malheur de la jeune femme dans la métaphore de l'abîme de douleur, et un instrument de délivrance plus qu'un simple achèvement. Le premier quatrain français est alors utilisé pour les *versi liberi* du récitatif. Quant aux quinze vers mêlés de l'apparition d'Achille, le livret napolitain supprime les huit premiers ; le quatrain et la sextine des deux sections – tous des *settenari* – adaptant les sept restants, toujours avec une certaine dilatation, surtout dans la cabalette, selon le modèle : « Vous **adoucirez mon courage** » (I, 3) ; « In me l'**ardor guerriero / Tu sola frenerai** » (I, 3). La double détermination adjectivale justifiant le glissement de l'anastrophe dans un second vers ; tandis que l'adéquation du verbe au contexte martial contribue à atténuer en Polissena la délicatesse de Polixène.

Du point de vue stylistique, signalons encore que, dans la première mouture du livret parisien, l'air supplémentaire de Priam est accompagné d'une note qui rend hommage au « citoyen *Chénier* » (I, 4) dont on aurait parodié « une traduction en vers d'*Ossian* » afin de fournir les vers de ce numéro. Fontenelle l'aurait même mis en musique. Cependant, cette pièce disparaît de l'édition définitive du poème et l'aria n'est pas intégrée dans la partition. Bien entendu, aucune trace ne subsiste dans la version italienne non plus.

Lorsqu'il se penche sur le livret d'*Ecuba*, le compte rendu du « *Monitore delle Due Sicilie* » blâme quelque peu le recours à un texte étranger et met en avant le travail du traducteur de manière plutôt hasardeuse : « La penuria in cui siamo d'autori drammatici ci fa ricorrere al vile mezzo delle traduzioni d'opere straniere pe' nostri teatri [...]. L'*Ecuba* non si giustifica come tragedia, ma come spettacolo. L'originale per altro del Signor Milcent ha i suoi vantaggi poetici, ed il Signor Smit è lodevole

per non aver parafrasato, ma tradotto da vate l'Ecuba francese »⁸⁴ (DF, 113-114). Il reste à définir ce que l'on entend par paraphrase. Nous avons déjà avancé, avec Maitan, que l'agencement de Schmidt n'est guère une traduction servile, ce que notre analyse de nombre de passages de la pièce vient amplement confirmer. En ce qui concerne le travail du librettiste italien, nous aimerions y voir une démarche proche de celle de Manfroce lui-même, à savoir l'acclimatation d'une œuvre française au soleil de Naples. Cela se ressent notamment dans la façon d'adapter les vers aux besoins de la partition.

En se référant à ces mêmes remarques du périodique napolitain, Commons relève le peu de proximité de la trame avec l'*Illiade* (JC, 45). Avec ce qui est narré dans l'*Odyssée*⁸⁵ et dans l'*Énéide*⁸⁶, serions-nous tenté d'ajouter. Mais c'est bien là tout le nœud de la question : malgré la grandiose scène finale – qui vraisemblablement n'a pas été représentée – ni Manfroce ni Schmidt ne se proposent d'offrir au public du San Carlo le condensé d'un poème épique qui ne saurait être porté à la scène dans toute son étendue. *Ecuba* est bien une *tragedia in musica* de 1812 : un opéra qui recherche de nouveaux moyens d'expression entre la glorieuse tradition du siècle précédent et les influences provenant de l'étranger, entre autres de France. Bien qu'il écrive à plus d'une cinquantaine d'années d'écart, c'est-à-dire à une période qui avait déjà assisté aux triomphes de Rossini et de Donizetti, de Bellini et de Verdi, et à l'affirmation des deux premiers dans cette même ville de Naples, à la fois en tant que compositeurs et que directeurs de théâtre, Florimo ne se laisse pas échapper ce détail : « ... e mostrò nelle sue produzioni un genio che sembrava destinato a dividere con Rossini la gloria della rivoluzione musicale del XIX secolo, e che sarebbe stato un'altra stella quale Mayer, Pæer, Generali, nel congiungere le soavi melodie della Scuola Italiana alle ricchezze della Scuola Alemanna, quasi anello di comunicazione tra

⁸⁴ « La pénurie d'auteurs dramatiques dans laquelle nous nous trouvons, nous fait recourir au vil moyen des traductions d'œuvres étrangères pour nos théâtres [...]. *Ecuba* ne se justifie pas en tant que tragédie mais en tant que spectacle. L'original de Monsieur Milcent a d'ailleurs ses avantages poétiques, et Monsieur Smit doit être loué de ne pas avoir paraphrasé mais d'avoir traduit l'Hécube française en poète ».

⁸⁵ Cf. *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1992, t. II, pp. 21-22 (vv. 499-520).

⁸⁶ Qui consacre à la prise de Troie tout le long récit du livre II, surtout à partir du vers 250.

la musica di Paisiello e Cimarosa e quella di Rossini »⁸⁷ (FF1, 631). Un jugement qu'il nuance quelque peu une décennie plus tard, supprimant le rapprochement avec ces deux précurseurs, tout en gardant l'idée de révolution musicale à partager avec le maître de Pesaro (FF2, 103) ; atténuation qui voit disparaître l'appellation de « compositore di tanto ingegno »⁸⁸ (FF1, 638) des dernières phrases du chapitre (FF2, 106).

Décembre 1812 n'est d'ailleurs pas une date anodine, précédant d'à peine quelques mois la consécration de Rossini par le public vénitien et le lancement de la carrière de ce dernier en Italie et à l'étranger. Ce qu'ont en quelque sorte préparé ces illustres devanciers qu'évoque Florimo : « ...ad opera soprattutto dell'ultimo Cimarosa e l'ultimo Paisiello, quindi di Mayr e degli altri, il melodramma si viene assestando in architetture formali sostanzialmente rinnovate, ma insieme assolutamente e inconfondibilmente italiane: pronte, insomma, per la imminente trasfusione sanguigna rossiniana »⁸⁹ (GCB, 307-308). Manfroce, précurseur de Rossini ? Dans tous les cas, il joue assurément, tout comme Mayr, un rôle important dans l'affirmation d'une nouvelle conception formelle dont se ressent également le Rossini napolitain (MM, 351), tout particulièrement dans l'utilisation du fameux *crescendo* (MM, 345). À cet esprit novateur dont participe le compositeur, la tragédie lyrique française apporte sa contribution non négligeable, bien que de manière non exclusive, notamment par le biais des Italiens de Paris : « Traetta, Sacchini e il coevo Spontini significano una linea che, dipartendosi da un'esperienza drammaturgica germogliata in una serra francese e maturata al confronto diretto con Gluck, perviene al frutto più splendido sortito dalla nuova *tragédie lyrique* di stampo franco-italiano »⁹⁰ (GCB,

⁸⁷ « ...et il montra, dans ses productions, un génie qui semblait destiné à partager avec Rossini la gloire de la révolution musicale du XIX^e siècle, et qui aurait été une nouvelle étoile telle que Mayer, Pæer, Generali, reliant les douces mélodies de l'École Italienne aux richesses de l'École Allemande, sorte de maillon de jonction entre la musique de Paisiello et de Cimarosa et celle de Rossini ».

⁸⁸ « compositeur de grand génie ».

⁸⁹ « ...surtout grâce au dernier Cimarosa et au dernier Paisiello, puis à Mayr et aux autres, le *melodramma* vient se tasser dans des architectures formelles profondément renouvelées, mais à la fois absolument et incomparablement italiennes : prêtes, en somme, à recevoir la toute proche transfusion de sang rossinienne ».

⁹⁰ « Traetta, Sacchini et son contemporain Spontini incarnent une ligne qui, s'éloignant d'une expérience dramaturgique ayant germé dans une serre française et ayant mûri au contact direct avec Gluck, parvient au fruit le plus éblouissant qui soit issu du moule franco-italien de la nouvelle *tragédie lyrique* ».

311). Nous avons souligné l'importance de l'expérience spontinienne pour Manfroce. Nous avons aussi rappelé que Fontenelle est l'élève de Sacchini. Nous partageons l'avis de Maitan que très probablement notre compositeur n'a jamais pris connaissance de la partition de 1800 (MM, 268). Toutefois, nous souhaiterions avancer l'idée que, s'il y a évidemment quelque chose de français dans *Ecuba*, ne serait-ce que par sa source poétique, il y a peut-être une quelque saveur italienne dans *Hécube* aussi. L'alternance *andante-allegro* de bien des airs napolitains ne se retrouve pas dans la tragédie lyrique. Sa structure en numéros fermés n'est cependant pas sans lien avec une tradition bien établie. Quoiqu'à la marge de ce renouveau, Schmidt contribue à sa façon à la réussite de cette expérience riche en enseignements.

Sigles

CMR = *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1787*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, vol. II.

DF = Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce. Nella vita e nell'arte*, Cosenza, Pellegrini, 1990.

FB = Fernando Battaglia, *Nicola Manfroce e l'Ecuba*, in Nicola Antonio Manfroce, *Ecuba*, Bologna, Bongiovanni, s.d., GB 2119/20-2, pp. 4-6.

FF1 = Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869.

FF2 = Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1881-1883 [Bologna, Forni, 1969].

GCB = Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, pp. 307-315.

JC = Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1810-1820*, London, Opera Rara, 1989, ORCH 103, pp. 41-47.

MM = Marco Maitan, *Nicola Antonio Manfroce nel suo tempo*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1984-85.

TL = Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878 [Génève, Slatkine, 1969].



L'Idomeneo de Wolfgang Amadeus Mozart : l'opéra et son double

Annie Paradis

Université de Toulouse II-Le Mirail

Prolégomènes

Je vais parler ici, en anthropologue, d'opéra ; donc de musique, de mythe et de rite : ces trois composantes de la culture étant, au même titre que la religion, les pratiques, les techniques et les représentations, des thèmes majeurs de notre discipline. Depuis de nombreuses années, j'explore les relations qu'entretiennent le mythe, le langage, le rite et la musique dans nos sociétés européennes, par le biais de ce spectacle qu'a été – depuis le XVII^e siècle – et reste l'opéra. Pour cela je m'appuie pour penser sur deux grands anthropologues qui sont aussi deux grands écrivains : Claude Lévi-Strauss et Michel Leiris, les deux versants d'une recherche.

Claude Lévi-Strauss : le mythe

Que la musique ait étroitement à voir avec le mythe a été magnifiquement montré par l'œuvre de Lévi-Strauss. Dès *Triste Tropiques*, resurgit çà et là sa passion de la musique – voire sa vocation, sinon contrariée du moins déçue pour la direction d'orchestre ou la composition musicale – qui l'amènera petit à petit à en faire un des fils conducteurs et un des stimulants de sa réflexion : il s'agit alors pour Lévi-Strauss, non seulement de tenter de dégager son intelligibilité mais de chercher à résoudre, grâce à elle et à travers elle, cette musique dont il écrit qu'elle est « le suprême mystère des sciences de l'Homme »¹, les difficultés que sa propre recherche sur les mythes lui posaient.

¹ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques 1. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 26.

La fonction première du mythe, dit Lévi-Strauss, est de penser et d'exposer une difficulté, de penser une contradiction. Faisant donc de la musique un opérateur efficace pour penser les difficultés qu'il rencontre dans sa propre recherche, Lévi-Strauss ne l'élève-t-elle pas lui-même, justement, au rang de mythe ? Sa 'Tétralogie', les quatre tomes de ses *Mythologiques*, publiés sur près de dix ans, et dédiés dans leur entier à la Musique sont composés comme une œuvre musicale. Mieux encore, dès l'ouverture du premier tome, *Le cru et le cuit*, c'est bien l'opéra, avec Wagner, avec la manière opératique wagnérienne de traiter le mythe qui lui sert de modèle.

Michel Leiris : le rite

Ce qui intéresse Leiris c'est non sa structure mythique mais l'opéra d'abord comme spectacle et au-delà rituel dans lequel nous-mêmes en tant que spectateurs sommes sinon pris, du moins partie prenante. Au fond, Leiris fait prévaloir les feux de la rampe, qui donnent son évidence et son éclat au rite, sur la semi-obscurité de la fosse d'orchestre où gît la musique, c'est-à-dire le mythe. Mais Leiris va plus loin. Si l'opéra est de l'ordre du rite, ce rite ne saurait se réduire à la seule répétition de paroles et de gestes, non plus qu'à ses aspects cérémoniels : il est aussi le lieu où le rite se redéfinit constamment, où il est à la fois validé et remis en travail à chaque représentation.

L'opéra lui-même – l'œuvre considérée et analysée pour elle-même – tisse des liens étroits avec le mythe et le rite : comment le mythe, dans la manière dont il est mis en mots, en musique, en scène, travaille l'œuvre de l'intérieur et produit un nouveau sens, selon le contexte et l'époque qui le remet en scène, ajoutant ainsi une nouvelle variation sur le thème ? On peut se référer au *Don Giovanni* de Mozart, ou au mythe fondateur du genre opéra lui-même : Orphée.

***Idomeneo* ou l'émancipation**

Premier grand opéra de la maturité, *Idomeneo* marque un seuil, un passage pour Mozart lui-même, en traçant les voies/voix de l'émancipation. Émancipation personnelle et professionnelle : après *Idomeneo*, le jeune musicien ne revient plus à Salzbourg, il coupe définitivement avec cette ville dont le climat provincial et l'esprit étroit lui pèsent. Il coupe aussi ainsi avec l'archevêque Colloredo, son 'patron' qu'il déteste, et avec sa famille, son père Léopold. *Idomeneo* marque aussi son émancipation artistique :

avec cet *opera seria*, Mozart fait montre d'une inventivité foisonnante, d'une énergie créatrice et d'un sens de la dramaturgie qui annoncent les chefs-d'œuvre à venir.

Plus encore, l'opéra devient lui-même rite de passage, travaillant sur plusieurs plans dans lesquels mythe et rite sont étroitement imbriqués. Comment ? Considérons d'abord le mythe lui-même tels qu'il nous est parvenu à travers l'*Iliade* d'abord et le *Télémaque* de Fénelon au XVII^e, une œuvre que le jeune Mozart avait lu à quatorze ans, lors de son voyage en Italie, lorsqu'il recevait la commande de son *Mithridate*. C'est d'ailleurs de cette œuvre que les librettistes Crébillon (1705), Danchet (1712), puis Varesco se sont inspirés. Sujet inépuisable donc pour les librettistes qu'est la guerre de Troie ; non la guerre elle-même mais celle du *nostos*, du retour difficile des vainqueurs dans leur patrie. Souvent effort d'acte de refondation d'une royauté, d'une communauté autour d'un roi parti longtemps au loin. Ce mythe de la fondation ou refondation d'un royaume, d'une société, passe, dans beaucoup de cultures, par la dette de sang, par l'obligation rituelle, symbolique ou réelle, d'un sacrifice afin que l'édifice construit ou reconstruit tienne, soit solide, pérenne. On s'en souvient : c'est le sacrifice d'Iphigénie dans le mythe, qui permet le départ de l'expédition vers Troie. Quant à Idoménée, roi de l'île de Crète, en danger de naufrage lors de son retour, il fait vœu de sacrifier à Poséidon le premier être humain qu'il rencontrera dans son royaume s'il y débarque sain et sauf. Or, cet être humain est son fils Idamante. Lié par son vœu, Idomeneo le sacrifie. Saisis d'horreur pour l'action barbare de leur roi, les Crétois se soulèvent unanimement contre lui, et l'obligent à l'exil. Il se retire sur les côtes de la grande Hespérie, c'est-à-dire de l'Italie, où il fonde Salente. Donc : mythe de fondation et en même temps, *sotto voce*, de quoi est-il question ? De la succession problématique des générations, c'est-à-dire de la crainte des pères de se voir supplanter par les fils. C'est bien cette difficulté, ce problème qui tisse la trame de l'*Idomeneo* de Mozart. Non seulement celle de l'opéra lui-même, dans son action, mais – et c'est cela qui est remarquable et que je me propose d'analyser – celle qui tisse la trame de la relation entre Mozart et son père, lors de l'élaboration de l'opéra.

Reprenons au début, à l'histoire, au livret de Varesco. Cinglant toutes voiles dehors vers son royaume de Crète qu'il a quitté depuis longtemps, le vieux roi Idomeneo s'en revient donc de guerre. Cependant la tempête se lève, fait rage, le naufrage est proche. Alors, imprudemment, Idomeneo fait un vœu à Neptune : s'il sort vivant du désastre, il sacrifiera au dieu la

première personne rencontrée sur le rivage de son île. Neptune accepte le marché, calme la colère des eaux et des vents, Idomeneo débarque ; le rivage est désert mais voici que quelqu'un marche au loin, s'approche. C'est le jeune prince Idamante, son cher fils. Dès lors tout l'opéra va se nouer et se jouer autour de la relation entre Idomeneo et Idamante, entre un père et un fils. Relations complexes et ambiguës, puisque Idomeneo, contraint par son vœu à Neptune, doit sacrifier son fils – gage de la refondation du royaume – et ne peut s'y résoudre, ce qui va entraîner quelques tragiques péripéties, tandis qu'Idamante tente de comprendre pourquoi ce père qu'il aime et dont il souhaitait ardemment le retour, le fuit et même le chasse. Situation inextricable. Comme toujours dans les opéras mozartiens, c'est la jeune fille aimante, la troyenne Ilia aimée d'Idamante, qui fera la médiation nécessaire entre le père et le fils et dénouera la situation, rétablissant ainsi l'ordre dans la cité, et assurant, en même temps que la refondation du royaume, la succession des générations. Fin heureuse de l'opéra : abdication d'Idomeneo, avènement du couple Idamante/Ilia.

Voici pour le mythe de refondation. Mais le rite, où est-il ? Il est d'abord, séquence après séquence dans l'opéra, sur le fil des épreuves que traversent les personnages, un parcours d'apprentissage où chacun va faire un chemin au terme duquel il trouvera la place qui doit être la sienne dans sa société. Changement de statut, d'âge social. Tous les opéras mozartiens, ainsi que je l'ai montré dans ma thèse, fonctionnent sur ce modèle d'un parcours rituel d'apprentissage². La singularité d'*Idomeneo*, son extraordinaire richesse, est que l'action centrale de l'opéra, le drame qui se noue entre le père et le fils, entre Idomeneo et Idamante, fait écho, comme je l'ai annoncé et comme je vais tenter de le montrer, à ce qui se passe à l'extérieur de l'opéra, sur la scène de la vie, entre un père et un fils, entre Léopold et Wolfgang Mozart.



² Cf. Annie Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Paris, Fayard, 1999.

Arrêt sur image ...

Sur ce portrait de famille peint en 1780, donc contemporain de la composition d'*Idomeneo* et du départ de Wolfgang à Munich, Mozart et sa sœur Nannerl sont au pianoforte ; le père, Léopold, est accoudé au piano, il tient son violon. Un portrait d'Anna Maria, la mère, semble observer, dans son cadre, ce trio familial passablement compassé. L'ensemble, au-delà de l'académisme du tableau, dégage une curieuse impression d'ennui, et même de morne tristesse. Au moment où est peinte cette image, Wolfgang va sur ses vingt-cinq ans ; il est revenu depuis deux ans à Salzbourg après un périple désastreux qui l'a mené à Paris où sa mère, qui l'avait accompagné dans son voyage, est morte. Wolfgang est rentré en traînant les pieds à Salzbourg qu'il déteste. Il a repris son service de musicien serviteur auprès de l'archevêque Colloredo et s'ennuie ferme dans cette vie étriquée. De plus, les relations avec son père se sont détériorées car Léopold ne pardonne ni l'échec du voyage à Paris, ni surtout la mort de la mère dont il rend, à mots couverts, son fils responsable. Le malaise persiste d'autant que Wolfgang n'a qu'une idée en tête : s'échapper. La commande d'*Idomeneo* pour le carnaval de Munich, par le Prince Electeur de Bavière Karl Theodor, lui arrive donc comme un cadeau du ciel. En cet automne 1780, celui qui est chargé de la *scrittura*, de l'adaptation du livret pour la cour de Munich, est donc l'abbé Giambattista Varesco, vicaire à la cour de Salzbourg et homme de plume. Habile versificateur, certes, mais totalement dépourvu de sens dramaturgique. Wolfgang va devoir composer – dans tous les sens du terme – avec un *libretto* passablement tarabiscoté et surtout très bavard. Peu lui importe : il a enfin un opéra à composer, et il va pouvoir changer d'air ! Colloredo a accordé, à contrecœur, un congé de six semaines à son serviteur. Wolfgang quitte donc Salzbourg le 5 novembre 1780 avec allégresse : il terminera à Munich son travail de composition auprès des musiciens et des chanteurs.

C'est alors le début de l'incroyable, précieuse, correspondance : entre Salzbourg et Munich les lettres vont et viennent car Varesco est resté à Salzbourg. Curieusement, Wolfgang et l'abbé ne s'adressent pas directement l'un à l'autre mais par le truchement de Léopold Mozart qui assure l'épineuse médiation entre le compositeur et son librettiste. Épineuse en effet car Wolfgang réclame sans cesse à Varesco des modifications et surtout, encore et toujours, des coupures. Trop long, toujours trop long : « ...La scène entre père et fils au premier acte – et la première du deu-

xième entre Idomeneo et Arbace – sont toutes deux trop longues – elles ennuient très certainement [...] Je voudrais seulement que M. l'Abbate m'indique comment on peut les abrégé – et le plus possible – car sinon je devrai le faire moi-même... »³ ; « ...Tu veux absolument abrégé 2 récitatifs. J'ai donc aussitôt fait quérir Varesco, car j'ai reçu ta lettre à 5 heures ce soir, et la poste part demain matin. Nous avons lu dans tous les sens, et nous ne trouvons tous deux aucune possibilité d'abrégé [...] Au deuxième acte, on ne peut supprimer rien d'autre, que dans le 2^{ème} discours d'Idomeneo [...] Ensuite cela continue, et pas un mot ne peut raisonnablement être supprimé... » (lettre de Léopold Mozart à son fils – Salzbourg, 22 décembre 1780 –). Le père transmet les exigences de son fils, puis retransmet les réponses, ajoute ses remarques et ses suggestions. À travers l'opéra en construction, Wolfgang et Léopold retrouvent ce qui était perdu : le mode d'échange qui était le leur pendant longtemps et dont leur abondante correspondance porte témoignage. Plus jamais ils ne seront si proches, si complices. L'opéra en chantier reconstruit le fils, elle restaure aussi la relation au père. Séparés mais unis dans une même entreprise, entre les mots de la lettre et les notes de la partition, les deux Mozart réapprennent à se parler. Alors le silence est de rigueur, silence sur tout ce qui a séparé, blessé. L'échec du voyage à Paris, la mort de la mère, la rébellion du fils. L'opéra refonde le lien familial mis à mal par la vie, il tisse à nouveau entre père et fils un lien d'affection et de connivence, sans cesse réaffirmé au fil des lettres : « ...Prends soin de toi. En composant, fais des pauses. Couche-toi tôt. Ne prends pas froid. Diète ! Bonne nuit ! Je suis ton père fidèle et sincère... » (lettre de Léopold Mozart à son fils – Salzbourg, 4 décembre 1780 –).

Ces lettres dont l'œuvre en préparation est le support et le vecteur, constituent donc, en parallèle à *Idomeneo*, une sorte d'opéra sur papier, une commune partition qui s'élabore à deux voix égales : celle d'un vieil homme de soixante et un ans et d'un jeune homme de vingt-cinq printemps. Entre l'opéra et la vie, les fils se croisent, tissant la trame d'une autre histoire : celle d'un parcours intérieur, d'une 'traversée' aux multiples péripéties dont père et fils, sur la scène de l'opéra, comme sur la scène de la vie, sortiront autres. J'emploie le terme de traversée parce que *Idomeneo* commence par une traversée et une traversée dangereuse

³ Lettre de Mozart à son père (Munich, 19 décembre 1780), in Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettres des jours ordinaires 1756-1791*, choisies, présentées et annotées par Annie Paradis et traduites par Bernard Lortholary, Paris, Fayard, 2005, ouvrage auquel je renvoie pour toutes les autres citations.

et parce que la traversée d'*Idomeneo*, pour les deux Mozart, est efficace symboliquement au sens ou après avoir rapproché – parfois trop, on le verra – le père et le fils, elle les sépare définitivement. La traversée, dans les opéras mozartiens est toujours dangereuse : entre celui qui part et celui qui revient, le passage par l'eau établit une distance irrémédiable. La musique de Mozart, toujours, entérine fortement cette fonction rituelle, initiatique de la traversée, même lorsqu'il s'agit d'un départ fictif comme dans *Così fan tutte* – trio « soave sia il vento » de l'acte I. Dans *Die Entführung aus dem Serail*, la traversée détermine pour Belmonte, Constanze, Blonde et Pedrillo, une rupture avec l'Occident, inaugurant ainsi pour les quatre jeunes gens un parcours d'apprentissage. *Die Zauberflöte* décline sur un autre mode ce même thème : la traversée est l'étape ultime de l'initiation qui fait de Tamino et de Pamina un couple adulte.

Dans *Idomeneo*, quel est le rôle de la traversée ? Celle d'un passage, bien sûr, puisqu'elle est censée rendre un roi parti guerroyer à sa terre, la Crète ; mais la tempête noue le drame et initie pour Idomeneo un renversement, dans tous les sens du terme. Le début de l'opéra est, en fait, une fin. Pourquoi ? Voyons cela de plus près, entrons dans l'opéra. Acte 1, scènes 7 et 8. Le bateau d'Idomeneo a le vent en poupe, bientôt il atteindra les côtes de Crète. Le roi, vainqueur de Troie revient dans son royaume après une longue absence. Il va retrouver son peuple et son fils bien-aimé, le jeune Idamante. Le bateau file, les marins s'affairent. Soudain, c'est la tempête. Les vents se déchaînent, la mer se creuse en vagues monstrueuses, la nef craque de tous côtés, le naufrage est inévitable. Sur le navire en perdition, les marins implorent les dieux : « Pietà, numi pietà ». Sur la grève, épouvantés, les Crétois appellent en écho « Pietà numi pietà ». Et Idomeneo, le roi, le fier guerrier, tremble devant la colère divine, devant sa mort. Alors il convoque Neptune, négocie : si le dieu lui laisse la vie sauve, il lui sacrifiera la première personne rencontrée sur le rivage. L'ouragan faiblit, les flots s'apaisent, *piano, pianissimo*. Retour au calme. Idoménée, entouré de ses marins, débarque sur le sol natal : « Eccoci salvi alfin ». Qui débarque ? Un roi ? Non. Juste un homme. Pourquoi ?

Suivons encore Idoménée : il est à présent seul sur le rivage. Toute la joie du retour s'est envolée : « O voto insane, atroce ». Comment a-t-il pu, se demande-t-il, faire ce vœu insensé, atroce ? Et peu à peu s'impose à lui une vision de cauchemar, celle de la victime innocente qu'il devra

immoler à Neptune : « Vedrommi intorno / L'ombra dolente ». La transgression introduit une discordance que le mythe est chargé d'exposer. Quelle est cette transgression ? Le vœu d'Idomeneo : une vie contre sa vie. Un sacrifice humain. Vœu irréflecti qui détourne un rite collectif : le sacrifice, à des fins personnelles. Premier et grave manquement. On se souvient que dans le mythe, Idomeneo sacrifie son fils et que les Crétois horrifiés par cet acte le forcent à s'exiler. Plus encore : Idomeneo est le souverain de Crète, c'est-à-dire le garant de la loi et de l'ordre dans la cité. Ne respectant pas ses propres lois, pervertissant son propre code, il s'exclut lui-même. Symboliquement, socialement, le roi est mort. Le pacte passé avec Neptune ôte au roi sa souveraineté parce qu'il est transgressif, impie. Ce n'est donc pas un roi qui débarque, c'est un mort qui revient. Conséquence de ce désordre, Idamante, Ilia mais aussi la collectivité tout entière sont engagés par le défaut de son souverain. La faute individuelle devient la faute de tous. Ilia et Idamante (comme Tamino et Pamina plus tard) devront passer, dernière étape du parcours, par une mort symbolique. Les Crétois devront payer le prix fort : la destruction de leur cité, de leur monde, par un monstre gigantesque surgi de la mer. Chaos, fin d'un monde. Fin du deuxième acte.

Allons à la *scena ultima*, à la fin de l'opéra. Que s'est-il passé ? Idomeneo, devant tant de tragédie, se résout à immoler son fils qui accepte par amour filial le sacrifice. Devant les prêtres et le peuple rassemblé, le couteau se lève. Surgit Ilia qui s'offre en victime expiatoire à la place d'Idamante. Alors, on entend un grand tumulte souterrain, la statue de Neptune s'ébranle, le grand prêtre tombe en extase devant l'autel. Tout le monde reste immobile, pétrifié. Une voix profonde, caverneuse, prononce la sentence du ciel, dit le livret. *Adagio*, ut mineur. Précédée de la voix sépulcrale des trombones, la statue se met en branle, la Voce édicte son arrêt : qu'Idoménée cesse d'être roi, que le soit Idamante, et qu'Ilia soit son épouse. Ce passage est très intéressant parce que cette version lapidaire de l'oracle est la dernière de trois, de plus en plus écourtées par Mozart. La première comportait soixante-dix mesures accompagnant le texte initial de Varesco : l'amour a vaincu. À Idomeneo le ciel pardonne la grande faute, mais non au monarque à qui il n'est pas permis de manquer à ses promesses. Qu'il abdique et qu'Idamante monte sur le trône et épouse Ilia. Neptune sera satisfait. Le Ciel content et l'innocence récompensée. Dans la paix revenue au royaume de Crète, le Ciel bénira une union si noble. La deuxième version n'en comporte plus que trente et une : l'amour a vaincu. Qu'Idomeneo cesse d'être roi. Que le soit Idamante et qu'Ilia soit

son épouse. Ainsi satisfait sera Neptune, content le ciel et récompensée l'innocence. La version définitive, elle, se résume à l'essentiel, elle ne comporte plus que neuf mesures !

J'ai choisi cet exemple des trois versions de plus en plus raccourcies de l'intervention de la voix, la Voce, parce que je pense qu'il montre bien la préoccupation centrale de Mozart tandis qu'il compose son opéra : contre les longueurs de son librettiste, faire court. Partant, couper, couper encore. Si l'on envisage l'ensemble des lettres échangées entre Wolfgang et son père pendant l'élaboration de l'opéra, on est vraiment frappé par ce souci, pour ne pas dire cette obsession de la coupure. Bataille avec Varesco justement à propos de la voix souterraine : « ...Dites-moi, vous ne trouvez pas que le discours de la voix souterraine est trop long ? Réfléchissez-y bien. – Imaginez le théâtre, la voix doit être effrayante – elle doit pénétrer – comment peut-elle avoir cet effet si son discours est trop long ?... » (lettre de Mozart à son père – Munich, 29 novembre 1780 –) ; « Je vous ai écrit qu'à moi (et aussi à d'autres) le discours de la voix souterraine pour qu'elle fasse son effet, paraît trop long ; examinez cela ! » (lettre de Mozart à son père – Munich, 5 décembre 1780 –) ; « Les paroles de l'Oracle sont encore bien trop longues – je les ai abrégées – Varesco n'a pas besoin de savoir tout cela... » (lettre de Mozart à son père – Munich, 18 janvier 1781 –). Cette obsession de la coupure, d'enlever ce qui est en trop va loin, puisque Wolfgang ne coupe pas seulement dans le texte de Varesco mais aussi parfois dans sa musique quand il le juge nécessaire.

Si cette obsession est d'ordre avant tout artistique, car Mozart est extrêmement attentif à l'effet théâtral, c'est-à-dire à l'efficacité dramatique, elle se double sans doute d'une autre logique, plus secrète et impensée qui tient, d'une part, à la relation père/fils traitée par l'opéra – rompre le maléfice d'un face à face, d'un dialogue impossible. (ce que fera la médiation d'Ilia) – et, d'autre part, comme en écho, à la relation Léopold/Wolfgang dont j'ai déjà montré qu'elle n'avait jamais été aussi proche, aussi harmonieuse, et même trop proche, trop harmonieuse au gré du fils. Pourquoi ? « À propos, où en est-on avec l'Archevêque ? Lundi prochain, cela fera six semaines que je suis parti de Salzbourg ; vous savez, mon très cher père, que c'est uniquement pour vous complaire que je suis à Salzbourg – car par Dieu, s'il ne tenait qu'à moi – cette fois, avant mon départ, je me serais torché le derrière avec ce dernier décret car, sur mon honneur, je supporte chaque jour de moins en moins le Prince, la noblesse arrogante... » (lettre de Mozart à son père – Munich, 16 décembre 1780 –).

Cette dissonance que Wolfgang introduit volontairement dans cette lettre est destinée à remettre de la distance ; à rappeler au père qui l'a oublié – ou qui fait semblant – que le fils n'a qu'une idée en tête : rompre avec Salzbourg, avec sa condition de serviteur, être libre, ailleurs. Léopold ne répond pas à ce rappel, tout comme dans l'opéra, Idomeneo ne répond pas à son fils Idamante. L'explication, sur la scène de l'opéra comme sur la scène de la vie, entre le fils et le père, est impossible.

D'ailleurs, partie prenante par son rôle de médiateur, dans la composition de l'opéra, Léopold a tendance à se l'approprier un peu trop au goût de son fils. Il faut donc se séparer, couper, s'individualiser. Comment faire quand le père fait silence ? Quand il intervient un peu trop directement dans le travail du fils ? Qu'est-ce qui appartient en propre au fils ? Sinon l'œuvre en train de prendre forme ? Alors le jeune homme, au fil des lettres, de plus en plus souvent revendique 'son' opéra, et à travers lui, il se revendique lui-même, cet être autonome que l'opéra justement est en train de former : « J'ai la tête et les mains si pleines du troisième acte qu'il ne serait pas étonnant que je me transforme moi-même en troisième acte ». Quel meilleur moyen de suggérer que l'opéra n'est pas l'opéra du père et du fils, mais on pourrait dire le fils lui-même ? De plus en plus ouvertement le jeune homme revendique, en y mettant les formes, la paternité et la responsabilité de son œuvre : « Ne vous faites pas de souci au sujet de mon œuvre, père chéri ». Et il se fait un plaisir de relater à son père les moments justement dont le père est exclu mais qui le valorisent, lui, le compositeur : « La dernière répétition a été magnifique. Après le 1^{er} acte, le prince électeur s'écria très fort : "bravo". Et lorsque je vins lui baiser la main, il dit « cet opéra sera charmant, il vous fera sûrement honneur ».

Mozart ne retournera pas de longtemps à Salzbourg. À Vienne, peu après, il trouve ce qu'il cherchait : sa liberté. *Idomeneo* a achevé son œuvre de formation. Le lien a été tranché. À Salzbourg, le père tempête mais le règne du fils commence. Peut-être fallait-il ces retrouvailles en forme d'embellie, cet opéra construit, pendant un an, à deux voix presque égales, cet ultime face à face, pour que le fils franchisse enfin le seuil, et entame, libre et joyeux, sa vie d'adulte.

***Ermione* de Rossini entre mythe et représentation**

Cristina Barbato
Université Paris 8

Cet essai se propose d'analyser le mythe d'Hermione dans l'opéra homonyme de Rossini. Il s'agit d'une *azione tragica* – donc d'un opéra sérieux – en 2 actes, composée en 1819, sur un livret de Tottola tiré de la tragédie *Andromaque* de Jean Racine. Nous considérerons le mythe comme source d'éléments historiques et légendaires, ce qui nous permettra d'analyser Hermione d'abord comme personnage mythologique, ensuite comme héroïne tragique et enfin comme protagoniste lyrique ; nous essaierons ainsi d'étudier les implications de ce mythe et ses réélaborations littéraires et tragiques dans l'opéra rossinien. Incompris par le public de son époque, mais considéré aujourd'hui comme une œuvre musicale très moderne, *Ermione* a été absent des scènes italiennes pendant environ cent-soixante ans, avant de revenir, dans les vingt-cinq dernières années, grâce aux productions de De Simone (1987), de Ana (1991), Vick (1995) et Abbado (2008), œuvres que nous analyserons de plus près.

Le mythe comme source d'éléments historiques et légendaires

Fille du roi de Sparte Ménélas et d'Hélène, Hermione est, dès sa naissance, marquée par un destin tragique. Dans la mythologie grecque les individus doivent expier leurs fautes pendant sept générations ; il suffit donc à Hermione d'appartenir à la famille des Atrides, pour se voir punie par une suite d'événements dramatiques : elle n'a que neuf ans quand sa mère est enlevée par Pâris, événement qui déclenche la guerre de Troie, et quelques années plus tard, selon Apollodore, ce sera elle qui cette

fois sera enlevée par Néoptolème, fils d'Achille, qui ensuite affrontera dans un combat singulier Oreste, fils d'Agamemnon¹.

Hermione s'inscrit donc parfaitement dans la tradition légendaire du cycle troyen : elle appartient à la génération des enfants des protagonistes de la guerre de Troie. *L'Iliade* nous informe d'ailleurs qu'après la mort des deux héros ennemis Hector et Achille, c'est le fils de ce dernier, Néoptolème-Pyrrhus, qui s'illustre dans la prise de la ville de Troie grâce à la ruse du cheval. *L'Odyssée* nous raconte le retour des Grecs dans leur patrie, en premier lieu celui d'Ulysse, mais évoque aussi le meurtre d'Agamemnon² et introduit le personnage d'Hermione³, que Ménélas se prépare à marier à Pyrrhus.

La littérature latine nous parle aussi de cette union : cependant Virgile, dans l'*Énéide*⁴ lie ce mythe à celui d'Andromaque, la veuve d'Hector, car Néoptolème se tourne vers Hermione en abandonnant la princesse troyenne dont il était l'amant. Virgile propose donc le lieu, les personnages et l'action pour une œuvre célébrant le mythe d'Hermione ; cependant ces éléments ne sont pas nouveaux mais issus de la tradition tragique grecque, qui en offre un récit épars à travers plusieurs textes : *Andromaque* et *Oreste*⁵ d'Euripide. Sénèque prendra le relais dans *Les Troyennes*.

¹ Hermione avait été fiancée à son cousin Oreste avant cette guerre, mais une fois le conflit terminé, Ménélas la promet au fils d'Achille, Néoptolème (également connu sous le nom de Pyrrhus). Profitant de la folie d'Oreste (tourmenté par les Érinyes), Néoptolème enlève Hermione et l'emmène en Épire, où il vit avec elle et Andromaque (qu'il avait capturée à Troie). Mais après être revenu à la raison, Oreste défie Néoptolème qu'il tue durant un combat singulier.

² Assassiné à son arrivée par sa femme Clytemnestre (selon les tragiques) ou par Égisthe, son demi-frère et amant de sa femme (selon Homère) et ensuite vengé par ses enfants Électre et Oreste.

³ *L'Odyssée* présente Hermione comme la « magnifique fille unique d'Hélène, la femme de Ménélas ». Après Hermione, semblable à « Aphrodite d'or », les dieux ne permirent plus à Hélène d'avoir d'enfants (IV, 13-14). Dans l'épisode où Hermione est citée, Ménélas se prépare à la marier au fils d'Achille (IV, 5).

⁴ Chant II.

⁵ Cfr. Euripide, *Oreste* (v. 107 et suiv.). Hélène demande à Électre de rendre les hommages funèbres à sa sœur Clytemnestre. Électre suggère que ce soit Hermione qui accomplisse cette tâche (II, 71-125). Euripide retrace le destin d'Oreste qui vient de tuer sa mère afin de venger son père au moment où Ménélas revient à Argos après la guerre de Troie. Hermione, élevée par la mère d'Oreste, accomplit au nom de sa mère Hélène les sacrifices pieux sur la tombe de sa mère. Oreste, en proie au désir de vengeance des

Toute tradition confondue, la légende s'organise ainsi : Hermione avait été promise à son cousin Oreste, mais Ménélas son père préféra finalement une alliance avec Pyrrhus ; ainsi, Oreste serait allé en Épire assassiner son rival et enlever la jeune fille. Entre temps, et ce avant l'arrivée d'Hermione, Pyrrhus se serait épris d'Andromaque, qui lui aurait donné un fils, nommé Molossos. Répudiée au profit d'Hermione, la princesse troyenne se serait alors offerte au divin Hélénos qui allait succéder à Pyrrhus, lorsqu'Oreste jaloux lui aurait ôté la vie ainsi que sa nouvelle épouse.

C'est à travers les deux pièces d'Euripide, en particulier *Andromaque*, qu'Hermione devient à proprement parler un personnage tragique au même titre que l'héroïne éponyme⁶. À l'intrigue que nous venons de voir, s'ajoute en effet le thème de la jalousie qui représente le véritable enjeu dramatique d'Hermione. Euripide nous raconte que Pyrrhus, après Molossos, a eu deux autres enfants d'Andromaque, tandis que d'Hermione n'en a pas eu. C'est pour cette raison que cette dernière devient jalouse de la princesse troyenne et qu'elle l'accuse de sortilèges visant à la rendre stérile⁷.

En 1667, Racine récupère cette matière tragique en s'inscrivant dans la tradition : en effet dans sa préface, l'auteur affirme avoir repris le sujet abordé par Virgile dans le second livre de l'*Énéide* et dans la tragédie *Les Troyennes* de Sénèque, tandis que pour le personnage d'Hermione il dit avoir fait référence à l'*Andromaque* d'Euripide. Toutefois, il modifie et simplifie le sujet pour adapter la tragédie aux attentes du public de son époque en respectant les principes de vraisemblance et les « bienséances » qui avaient pour objectif de ne pas choquer le public ni sur le plan moral ni sur le plan esthétique. Deux mille ans après Euripide, en effet, les exigences des spectateurs avaient changé ; c'est pourquoi Racine décide de modifier certains éléments de la tradition. Dans la

Argiens, prend Hermione en otage et tente de tuer Héléne. Après bien des tumultes, Apollon destine cette dernière à épouser Oreste.

⁶ Andromaque était la fille d'Éétion, roi de Thèbes en Troade ; elle devint la femme d'Hector. Achille tua son père et ses sept frères lors du siège de Thèbes et rançonna lourdement sa mère. Durant le siège de Troie, elle pressentit la mort prochaine de son époux qui fut effectivement tué par Achille.

⁷ Elle profita même de l'absence de son mari pour essayer de la tuer avec la complicité de son père. Mais grâce à l'intervention de Pélée, grand-père de Néoptolème et père du meurtrier de sa famille, elle eut la vie sauve.

seconde préface de sa tragédie, l'auteur explique les différences entre son œuvre et celle de l'écrivain grec :

Andromaque, dans Euripide, craint pour la vie de Molossus, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer un autre mari, ni un autre fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui d'Hector⁸.

Voici alors la nouvelle intrigue : Pyrrhus, bien qu'il ait promis sa main à Hermione, s'est épris d'Andromaque et pour la retenir, il lui propose de l'épouser ; en échange, il ne livrera pas son fils Astyanax aux Grecs qui le considéraient comme une menace. Cela provoque la jalousie d'Hermione, qui se venge en demandant à Oreste de tuer Pyrrhus.

Un autre changement concerne la psychologie des protagonistes : pour Racine il est opportun de remplacer l'unité d'action par une sorte d'« unité de ton » qui s'exprime à travers l'immutabilité du caractère des protagonistes. Dans sa première préface, l'auteur écrit : « [*les personnages*] je les ai rendus tel que les anciens poètes nous les ont donnés [...] mais j'ai pris la liberté d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus » pour le doter, selon les suggestions d'Aristote, d'une « bonté médiocre, c'est-à-dire d'une vertu capable de faiblesse »⁹ de sorte que le public puisse s'identifier au héros. Pyrrhus ne se limite pas à être un souverain incapable de tenir ses résolutions, mais il se révèle aussi un homme enclin à l'amour, faisant preuve d'une certaine sensibilité : à l'acte II, notamment, il est habité par le remords que lui inspire son sentiment pour Andromaque, puisqu'il sait qu'il lui infligera une grande souffrance en faisant tuer son fils ; à l'acte III, il est ému par les plaintes de la princesse et se dit prêt à changer d'avis et à lui donner une seconde chance, et à l'acte IV il a la délicate attention de se justifier auprès d'Hermione.

En ce qui concerne le personnage d'Andromaque, dans le récit antique, elle apparaît d'abord comme la tendre épouse d'Hector, symbole de la 'Mère féconde' qui rend la violence dont elle a été l'objet. Chez Racine, Andromaque apparaît toujours comme une prisonnière et une exilée,

⁸ Jean Racine, « Seconde préface », *Andromaque*, édition de Patrick Dandrey, Paris, Librairie Générale Française, 2011, p. 26.

⁹ Jean Racine, « Première préface », *Andromaque* cit., p. 23.

mais elle est aussi une femme qui ne perd jamais sa dignité et qui ne cède aux chantages que pour sauver la vie de son fils, au point de se résoudre à se suicider à la fin de la cérémonie pour ne pas trahir la mémoire d'Hector. Au dernier acte, après la mort de Pyrrhus, elle décide de rendre hommage à cet homme qui lui a fait du chantage mais qui lui a tout de même permis d'accéder au trône.

Andromaque détermine ainsi l'action scénique, mais elle n'est pas la seule : elle partage cette charge avec Hermione qui est élevée au rang de co-protagoniste. Éprise de Pyrrhus, elle se croit maîtresse de son cœur et de ses désirs, mais sa passion l'aveugle au point qu'elle n'hésite pas à utiliser l'amour qu'Oreste éprouve à son égard pour lui demander de la venger. Apparemment impassible, elle est en réalité déchirée par ses passions contradictoires, incapable de savoir si elle veut ou craint la mort de celui qu'elle aime mais qui l'a trahie. Elle le comprendra trop tard et il ne lui restera qu'à se suicider sur le corps de son bien-aimé.

Victime des souffrances qu'engendre l'amour, Hermione en est aussi la responsable envers Oreste, ambassadeur des Grecs auprès de Pyrrhus, qui révèle ses sentiments dès l'acte I. Il espère que son rival refusera de lui livrer Astyanax, de façon à ce que l'engagement de Pyrrhus envers Hermione soit rompu ; mais quand le roi semble accepter, il décide d'enlever la jeune fille. Ensuite, quand sa bien-aimée lui demande de commettre le double crime du régicide, celui-ci manque à ses responsabilités d'ambassadeur, est effrayé et essaie de persuader Hermione de fuir avec lui, quitte à faire la guerre plus tard à Pyrrhus. Dans la scène finale, foudroyé par la haine de la jeune fille et par l'absurdité de son acte, Oreste ne résiste pas à la nouvelle du suicide de la princesse et perd la raison.

Racine filtre et modèle le récit mythologique en lui faisant rencontrer l'univers de la galanterie pastorale du début du XVII^e siècle¹⁰. En répondant aux goûts littéraires des années 1660, les enjeux politiques et la fatalité conditionnent le retour de Troade et font se croiser les passions

¹⁰ La première moitié de XVII^e siècle, préoccupée par la notion de galanterie, qui représente une réflexion raffinée sur les conditions et les effets de l'amour, et régie par une monarchie en conflit avec les prétentions des grands, héritiers des conceptions féodales, avait organisé la tragédie française autour du conflit entre la passion amoureuse, le pouvoir politique et l'héroïsme chevaleresque, comme la Grèce antique avait organisé la sienne autour du conflit entre la fatalité et les illusions humaines. Sur ce sujet voir Jean Racine, *Andromaque* cit., p.136.

en chaîne et le chantage par amour. L'auteur fusionne l'esthétique propre à son siècle et la légende millénaire de telle manière que les relations entre amour et pouvoir font l'originalité de sa production tragique.

D'Hermione à Ermione

C'est surtout à travers l'œuvre de Racine que le mythe d'Andromaque – et celui d'Hermione qui lui est strictement lié – devient la matière du théâtre en musique. Le sujet a inspiré un certain nombre d'opéras, tels que l'*Astianatte* d'Antonio Salvi (1701), ou celui de Niccolò Jommelli (1741) et l'*Andromaca* d'Antonio Tozzi (1765), outre l'opéra *Ermione* de Gioacchino Rossini qui fait l'objet de la seconde partie de cette étude.

En plus de cette *azione tragica*, Andrea Leone Tottola avait déjà écrit pour Rossini le livret de *Mosè in Egitto* (1818) et collaborera à nouveau avec le compositeur pour *La donna del lago* et *Zelmira*. C'est une période très intense pour Rossini, qui écrit pas moins de sept opéras entre 1818 et 1819¹¹, dont quatre pour le Théâtre San Carlo de Naples¹², sans compter une réduction d'*Armida*, des cantates en l'honneur des Bourbons et une deuxième version de *Mosè in Egitto*.

Si les changements opérés par Racine sont à attribuer aux goûts du public de son temps, dans le cas de Rossini et Tottola, le décalage entre l'époque d'origine du mythe et celle de leur réélaboration lyrique est encore plus grand ; c'est pourquoi ils ont préféré puiser dans la tragédie française, plus proche de la sensibilité de leur public. C'est donc par le filtre de Racine que les deux auteurs reprennent le récit mythologique concernant les enfants des héros de la guerre de Troie. De fait, la légende n'offrait ni la série des amours non réciproques, ni le chantage du conquérant menaçant la mère à travers son enfant, ni même le meurtre de l'amant infidèle par un rival, qui sont précisément les éléments que recherchent le compositeur et son librettiste. Les thèmes politiques et sentimentaux se côtoient, mais l'opéra met l'accent sur l'individualisme des sentiments et sur l'affrontement de personnalités fébriles, altérées et changeantes, suivant la logique de l'amour non partagé qui est le moteur tragique de l'opéra. Comme le prouve d'ailleurs le choix du titre de l'œuvre, consacrée non plus à Andromaque, qui est tirillée entre son

¹¹ *Adina* (représentée à Lisbonne en 1826), *Eduardo e Cristina* (Venise), *Bianca e Falliero* (Milan) auxquels il faut ajouter les opéras de la note suivante.

¹² *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*.

filis et son amour pour Hector, mais à Hermione, désintéressée par les enjeux politiques et qui n'est guidée que par ses passions.

Chez Racine, l'introspection des personnages est assez développée ; l'auteur se rapproche ainsi de l'humanité du théâtre d'Euripide ; chez Rossini et Tottola, en revanche, pour des raisons strictement liées à la nature de l'opéra, les caractères lyriques, tout en conservant la même psychologique d'un bout à l'autre de l'opéra, sont beaucoup moins nuancés que dans la tragédie-source et les situations sont simplifiées. Seule Ermione montre une certaine complexité et elle a l'occasion, durant l'acte II, d'exprimer une palette d'émotions qui vont de la férocité à l'amour le plus tendre. Les trois autres personnages principaux sont plutôt stéréotypés et les mises en scène contemporaines n'ont pas manqué de remplir les 'creux' laissés par le livret. Quant aux confidents, qui dans la tragédie ont le mérite d'éclairer et de compléter le propos des premiers rôles et sont l'occasion d'un contrepoint dramatique constant, dans l'opéra leur présence est fortement réduite ; cependant certaines de leurs interventions ont tout de même une fonction décisive dans l'économie générale de la pièce, comme l'annonce de l'arrivée d'Oreste par son ami Pilade.

Un autre changement essentiel qui se produit lors du passage de la tragédie à l'opéra est la modification du finale. Chez Racine les personnages ne trouvent d'échappatoire à leur destin que dans la mort (Pyrrhus et Hermione) ou dans la folie (Oreste), ce qui provoque un rebondissement politique car Andromaque, émue par la mort de son nouvel époux, soulève le peuple d'Épire contre les Grecs. Chez Rossini et Tottola ce dernier élément est absent, mais il est vrai que Racine, dans une version d'*Andromaque* de 1673, avait déjà supprimé l'apparition de l'héroïne au dernier acte. Dans l'opéra les destinées des personnages sont moins dramatiques : Pilade et les siens entraînent Oreste vers le bateau pour le soustraire à la colère du peuple (sans avoir provoqué d'autres guerres) et Ermione ne se suicide pas, mais s'évanouit. L'action n'a donc pas de véritable accomplissement et on pourrait alors se poser la question : une fois Pirro mort, que devient la rivalité entre Andromaque et Ermione ? La première, régnera-t-elle en obligeant Ermione à l'exil ? Les Grecs, enverront-ils un nouvel ambassadeur ?

C'est sans doute ce finale dramatique, nouveau pour l'époque, qui expliquerait que cet opéra n'a pas été compris à l'époque de sa création ;

à cela s'ajoutant les innovations sur le plan musical. Représentée pour la première le 27 mars 1819, l'œuvre n'a connu que sept représentations, dont deux limitées à l'acte I ; l'opéra a été retiré de l'affiche dès le 19 avril suivant. La distribution, pourtant composée des plus grands artistes de l'époque - Isabella Colbran (Ermione), Rosmunda Pisaroni (Andromaca), Andrea Nozzari (Pirro) et Giovanni David (Oreste) – ne semble pas avoir suffi à convaincre le public et la critique ; c'est ainsi que l'opéra est entré dans l'oubli, étant l'un des moins représentés parmi ceux de Rossini.

Aujourd'hui *Ermione* a été largement réévalué par les musicologues et il est apprécié précisément pour les éléments qui avaient autrefois désorienté le public napolitain : une tension dramatique constante basée sur des récitatifs presque déclamatoires et un belcanto qui se fait instrument du désespoir, de l'hystérie et de la rage des personnages. L'opéra a été considéré comme novateur également de par la dilatation du traditionnel numéro fermé - comme dans le cas du deuxième duo entre Ermione et Oreste (« Che feci? Dove son ») ou dans la grande scène finale d'Ermione – ou encore en raison de la modification de la fonction du chœur, qui devient partie intégrante de l'architecture dramatique, intervenant dans les morceaux solistes et dans l'introduction. Ce qui permet de considérer *Ermione* comme un opéra progressiste, malgré un ton général très tragique qui anticipe toutefois le caractère sombre de nombreux opéras romantiques, surtout dans la grande scène d'Ermione à l'acte II, faisant de la protagoniste un personnage de *melodramma* avant la lettre.

Le compositeur ne reviendra pas sur son œuvre, ce qui est un cas à peu près unique dans la carrière de Rossini ; il ne changera pas certains éléments, comme le finale – suivant l'exemple de *Tancredi* –, ni ne l'adaptera au goût français – ce qu'il fit pour *Mosè in Egitto* et *Mao-metto II* – probablement en raison de la célébrité de la tragédie de Racine. Il réutilisera, en revanche, des morceaux de l'opéra dans ses ébauches d'*Ugo, re d'Italia*, opéra inachevé, destiné au King's Theatre de Londres.

L'opéra sur les scènes contemporaines

D'après une lettre que Rossini aurait écrite à sa mère le lendemain de la première, il était tout de même sûr que l'opéra serait compris cent ans plus tard. Toutefois, il a fallu attendre presque cent soixante ans pour qu'*Ermione* revienne sur le devant de la scène. Il réapparaît en 1977

dans une version de concert à l'Église de l'Annunziata de Sienne, sous la direction de Gabriele Ferro ; un autre concert suit cette représentation en 1980 à Padoue. Pour la première véritable reprise à la scène il faudra attendre le Rossini Opera Festival de Pesaro de 1987 qui propose une production de Roberto De Simone dirigée par Gustav Kuhn. Durant les trente années qui séparent la version de concert de la dernière mise en scène, l'opéra n'a été joué que très peu de fois, et surtout dans les pays anglo-saxons. En Italie, aujourd'hui, on ne compte que deux autres productions : celle de Rome de 1991 signée Hugo de Ana et celle de Pesaro de 2008 signée par les cousins Abbado. Parmi les représentations à l'étranger, on peut citer le concert donné en 1992 au Queen Elisabeth Hall, la mise en scène de Graham Vick pour le Festival de Glyndebourne de 1995 et les représentations américaines à San Francisco (1992), à Omaha (1992), à Santa Fe (Jonathan Miller-Evelino Pidò, 2000), au New York City Opéra (Copley, 2004) et à Dallas (2004). Dans les rôles principaux on peut rappeler les différentes Ermione incarnées par Cecilia Gasdia (enregistrement dirigé par Claudio Scimone), Anna Caterina Antonacci (Rome, Londres, Buenos Aires, Glyndebourne) et Sonia Ganassi ; Chris Merritt et Gregory Kunde comme interprètes de Pirro et Rockwell Blake et Bruce Ford dans le rôle d'Oreste.

La première production que j'analyserai est celle de Roberto De Simone pour le Rossini Opera Festival de 1987, première mise en scène contemporaine d'*Ermione*. Dirigée par Gustav Kuhn, elle affichait d'une distribution exceptionnelle composée de Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Chris Merritt et Rockwell Blake. Le metteur en scène décide de réhabiliter le thème politique de l'opéra en faisant se dérouler l'action à l'époque où l'œuvre fut composée. Le metteur en scène explique à Matilde Passa de « L'Unità » que :

È l'epoca della dura repressione borbonica, quando si restaura il potere assoluto dopo il '99 e il periodo murattiano. Non credo che sia un caso che Barbaja e Rossini abbiano scelto proprio *L'Andromaca* di Racine. Pirro è rappresentato come un simbolo della centralità e della verticalità del potere assoluto, così abbiamo scelto con Enrico Job di ambientare l'opera all'epoca in cui fu rappresentata. Ecco allora i prigionieri troiani vestiti da lazzari napoletani e il coro nei panni di cortigiani borbonici. Per i protagonisti della vicenda, invece, immagini e costumi dal 'teatro del coturno', secondo un gusto tipicamente neoclassico¹³.

¹³ Matilde Passa, *Il Rossini segreto non finisce mai*, « L'Unità », 22 août 1987.

Le choix de cette période permet de mettre un accent particulier sur la mort de Pyrrhus, considéré comme le régicide d'un monarque absolu, ce qui ne passait sûrement pas inaperçu auprès des spectateurs de l'époque à laquelle l'opéra a été représenté pour la première fois.

Le décor, sobre et à la fois somptueux, se compose d'une structure fixe constituée par des cadres concentriques en bois et stucs blancs à effet de perspective, devant lesquels s'ouvre un portail comme celui des palais nobles de Naples du début du XIX^e siècle. Ce que De Simone et le scénographe Enrico Job proposent est un effet de ambiance fictive et antiréaliste de goût néo-classique ; cependant il ne s'agit pas seulement d'opérer un choix esthétique aux formes pures, pourtant si chères au metteur en scène napolitain, mais aussi de montrer l'hellénisme et le mythe, propre à cette culture, à travers les yeux de Rossini et de son époque. Toujours dans cette ligne interprétative, l'immutabilité et la perfection des formes architecturales contrastent avec les fortes passions des personnages, exprimées plus par la musique qu'à travers le jeu scénique, réduit au minimum pour laisser la place aux émotions musicales. C'est un choix dû sans doute à la formation musicale de De Simone qui affirme avoir abordé cet opéra « con tutto il rispetto possibile e un desiderio apprensivo di rendere al massimo la visualizzazione di un capolavoro di musica... »¹⁴.

Quatre ans plus tard, en 1991, l'opéra de Rome décide de programmer *Ermione* dans une mise en scène par Hugo de Ana, crée pour le Théâtre de la Zarzuela de Madrid, dirigé par Evelino Pidò. Dans les rôles principaux Anna Caterina Antonacci, Gloria Scalchi, Chris Merritt et Rockwell Blake. De Ana, qui signe aussi la scénographie et les costumes, a cherché à souligner l'ambiance sombre de l'opéra, en s'inspirant de la ville de Pétra, ancienne cité de l'actuelle Jordanie, dont les façades monumentales de nombreux bâtiments sont directement taillées dans la roche, de la couleur du sable. Le décor se compose ainsi d'énormes ruines qui rappellent d'anciennes gloires, dont celles des ancêtres des personnages et de l'époux d'Andromaca. Les costumes, en revanche, sont moins connotés et présentent des éléments à la fois berbères et romains. Le jeu scénique est plus expressif que dans la production de De Simone, et Ermione, dans son agressivité, son impétuosité, sa jalousie violente à l'égard d'Andromaca et ses rares manifestations de tendresse, apparaît comme une véritable héroïne tragique. La grande scène de l'acte

¹⁴ *Delirio di morte per eroi negativi*, « Il Corriere Adriatico », 15 août 1987.

Il se colore de teintes encore plus sombres, la tension étant couronnée par la mort d'Ermione. De Ana choisit en effet de ne pas respecter le finale de Tottola et de revenir à celui de l'*Andromaque* de Racine avec le suicide (en scène) de la protagoniste, considéré plus cohérent avec la psychologie du personnage.

Nous retrouvons Anna Caterina Antonacci dans le rôle-titre de la production de Graham Vick de 1995 pour la Glyndebourne Opera Festival, dirigée par Andrew Davis. Les autres interprètes sont Diana Montague (Andromaca), Bruce Ford (Oreste) et Jorge Lopez-Yanez (Pirro). Le metteur en scène et le scénographe Richard Hudson ont choisi de situer le décor de l'opéra en Angleterre, à l'époque victorienne, en rapprochant l'action du public du festival, qui découvrirait pour la première fois le Rossini sérieux. Une fois supprimée toute référence à la guerre de Troie et à la Grèce, le décor représente l'auditorium fastueux d'une maison d'opéra à l'italienne, tandis que dans la première et dans la dernière scène, cette même structure cylindrique devient une immense colonne métallique dont on pourrait supposer qu'il s'agit d'un gros pilier situé dans le sous-sol du théâtre. Cette construction occupe presque toute la scène et se situe sur un plan fortement incliné, ce qui donne l'impression d'un effondrement que Serge Martin, du quotidien belge « Le Soir », interprète comme « le poids du destin et [...] l'image même du genre de l'*opera seria* qui vacille sous les coups du romantisme naissant »¹⁵. Il s'agit de toute façon du symbole de la catastrophe qui se prépare, car il renvoie à une sensation d'instabilité et d'impatience. Les personnages sont assez caractérisés : une Andromaque très maternelle, un Pirro majestueux, un Oreste déchiré et exalté et une Ermione très expressive dans ses fureurs et ses regrets.

Le dernier *Ermione*, chronologique parlant, est celui présenté à l'Adriatic Arena du Rossini Opera Festival 2008 par les cousins Daniele (mise en scène) et Roberto (direction) Abbado. La lecture néo-classique du chef contraste avec la vision expérimentale et expressionniste du metteur en scène qui cherche à actualiser le récit sous le signe du tragique. Le décor abstrait de Graziano Gregory se compose d'un plateau incliné, de panneaux mouvants et de blocs monochromes qui s'ouvrent sur des souterrains. Il rappelle un bunker et met en premier plan la chute morale et sociale d'Ermione et la captivité des troyens rescapés, que soulignent

¹⁵ Serge Martin, «La clemenza di Tito» de Mozart et l'«Ermione» de Rossini, nouvelle vigueur de l'*opera seria* au festival de Glyndebourne, « Le Soir », 28/06/1995.

aussi les costumes de Carla Teti, de style militaire, qui rappellent à la fois les nazi-fascistes et la dictature grecque des colonels (1967-1974).

La mise en scène tend à styliser les scènes et le jeu scénique pour mettre en relief le caractère des personnages, en particulier celui de Pirro, qui apparaît comme un tyran arrogant mais aussi comme un manipulateur amoureux, cynique et pervers, et celui d'Ermione, femme psychotique, qui nous montre que la passion, quand elle dégénère, peut nous amener à commettre des atrocités. Cette interprétation scénique est complétée par des éléments qui rappellent les œuvres d'Otto Dix et les films expressionnistes allemands : des masques déformés, des éphèbes enchaînés à tête de chien... Encore une fois c'est le choix du finale qui différencie cette mise en scène des autres : Abbado le rend encore plus effrayant en montrant le corps de Pirro égorgé et accroché au mur.

Si la tragédie de Racine et l'opéra de Rossini et Tottola respectent, à leur manière, les normes tragiques et la matière mythologique, tout en les adaptant à leur époque et à une différente forme artistique, les quatre productions contemporaines en font une utilisation très différente, s'éloignent toutes de la tradition tragique : si De Simone repropose le mythe filtré par la culture du XIX^e siècle, de Ana préfère y revenir à travers le texte de Racine, en changeant le finale et dérogeant, avec le suicide de la protagoniste, à la règle de ne pas montrer la violence sur scène ; cela est encore plus évident dans la mise en scène d'Abbado qui montre le corps mutilé de Pirro ; quant à Vick, les références à la tradition légendaire grecque sont complètement effacées.

Odysseus et Ulysse : fragments du mythe homérique de Monteverdi à Dallapiccola

Dario Lanfranca
Université de Paris 8

Ulysse, nom latin d'Odysseus, un des emblèmes de l'histoire culturelle occidentale¹, est à l'origine de l'opéra : en effet, dans la tradition monteverdienne (en bonne partie perdue²), il vient après un autre personnage emblématique : Orphée³. Plus de trois décennies séparent les deux opéras de Monteverdi. Pourtant, si nous considérons les sujets traités, l'écart temporel entre les deux opéras semblerait beaucoup plus important : d'un côté un demi-dieu, de l'autre un homme ; d'un côté le mythe de l'art (musical), de l'autre celui de la raison. Ces oppositions apparemment très nettes montrent bien leur faiblesse à l'intérieur même de l'œuvre de Monteverdi : on pourrait commencer par dire que le livret de Badoaro mis en musique par Monteverdi n'est pas moins peuplé de dieux que le livret consacré à Orphée. Pourtant, c'est le mythe de la raison dans la modernité inauguré par

¹ La bibliographie sur Ulysse est immense. Cf. William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme. A study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1954.

² Entre l'*Orfeo* (1607) et *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640), il ne nous reste que les titres du théâtre en musique de Monteverdi, notamment : *Arianna*, *L'Idropica*, *Mercurio e Marte*, *Proserpina rapita*, et *La finta pazza Licorie*.

³ Dans les dernières années, l'intérêt des chercheurs vers le mythe d'Orphée a grandi ; un aspect du problème porte sur le rapport entre orphisme et dyonysisme. *Les Bacchantes* d'Euripide est un des ouvrages où les traces analogiques entre Orphée et Dionysos sont très claires ; à notre avis, il faudrait envisager la possibilité d'élargir la couple Orphée-Dionysos à Odysseus. Des études philologiques et comparatives sur ce sujet sont donc souhaitables. Nous pensons surtout aux similitudes entre les modalités de la vengeance de Dionysos et d'Odysseus qui, dans les deux cas, passent par la fourberie et le déguisement. Nous avons croisé ce sujet dans notre article *Dionysos l'artiste* : "Les Bacchantes" d'Euripide et "The Bassarids" d'Auden-Kallman-Henze, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011* (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de Camillo Favazzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, « Travaux et Documents », 53, pp. 215-230.

l'Ulysse monteverdien qui nous fait douter que ces oppositions soient bien réelles : il présente une articulation par images déconnectées d'une structure unitaire qui renvoie à une 'forme'⁴ où le premier terme (le mythique) semblerait coïncider avec le deuxième (le rationnel). Cette nouvelle configuration du héros est probablement liée à la crise de la vision de la Renaissance de la toute-puissance de l'homme et de ses capacités : l'Ulysse de Monteverdi est donc un personnage qui habite un monde caractérisé par les déchets de la raison, de la conscience de la nature éphémère de son triomphe. C'est surtout le mythe de la raison dans la modernité inaugurée par l'Ulysse monteverdien qui sera l'objet de notre analyse.

Le livret de Badoaro⁵ se compose de cinq actes, alors que la partition n'en présente que trois : une intervention de Monteverdi sur le texte est donc fort probable⁶. La différence entre le livret et la partition est marquante déjà dans le Prologue où les personnages ne sont pas tout à fait les mêmes : par exemple, dans la partition, la Fragilité Humaine a pris la place du Destin : « Mortal cosa son io, fattura umana. / Tutto mi turba.

⁴ Nous utilisons ce terme dans le sens où l'utile Cassirer. Cf. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, t. 1.

⁵ Cf. Roger Tellart, *Claudio Monteverdi*, Paris, Fayard, 1997, p. 499 : « Poète dilettante mais doué, Badoaro qui signera également le livret d'une *Elena rapita da Teseo* en 1653 (sur musique non identifiée) a tiré son sujet de l'*Odyssée* (chants XIII-XXIII). Il s'y montre adaptateur habile, l'un de ceux qui ont contribué à imposer, à la scène, les sujets à résonance psychologique, à la place des thèmes seulement pastoraux ou mythologiques. Ce faisant, il agit en "moderne", en soutenant que chaque époque engendre ses propres règles, fondées sur les mentalités et les aspirations de la société du temps, que la fameuse loi aristotélicienne des trois unités [...] vaut avant tout pour l'ère antique et que les goûts des contemporaines ne sont pas moins nobles, mais autres ».

⁶ Badoaro reconnaît le mérite du compositeur – qui ne concerne évidemment pas seulement le « musical furore » – dans une lettre contenue dans le Ms. Cicogna 564 qui se trouve au Musée Correr (cf. Grazia Lana, Francesca Zardini, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell'opera a Venezia*, Verona, Fiorini, 2007, pp. 36-37) : « L'Auttore, Al molt'illre, e molto Reverendo Claudio Monte Verde Gran Maestro di Musica. [...] Ora veduta a rappresentar l'opera dieci volte sempre con uguale concorso della Città conengo affermativamente, e vivamente affermare, che il mero Ulisse è più obbligato a V.S. che non fu il vero Ulisse alla sempre graziosa Minerva... » (« L'Auteur, Au très Illustre et Révérendissime Claudio Monte Verde Grand maître de Musique. [...] Maintenant que j'ai vu représenter l'opéra dix fois et toujours avec une foule de spectateurs de la Ville, j'en conviens de la manière la plus affirmative et j'affirme à mon tour très vivement que l'Ulysse fictif a plus d'obligations envers Votre Seigneurie que le véritable Ulysse envers la gracieuse Minerve... »).

Un soffio sol mi abbatte, / il tempo che mi crea, quel mi combatte»⁷.
 Le héros πολὺτροπος, l'« accorto e saggio » Ulysse est à la merci des puissances qui peuplent le monde et qu'il n'arrive plus à comprendre : la narration porte sur l'incapacité de compréhension du héros plutôt que sur la nature humaine ou divine de ces mêmes puissances. Les premiers mots d'Ulysse qui vient de se réveiller sur la plage sont significatifs à ce propos :

Dormo ancora o son desto?
 Che contrade rimiro?
 Qual aria vi respiro?
 E che terren calpesto?
 Chi fece in me, chi fece
 il sempre dolce e lusinghevol sonno
 ministro de' tormenti,
 chi cangiò il mio riposo in ria sventura?
 Qual deità de' dormienti ha cura?
 O sonno, o mortal sonno!
 Fratello della morte altri ti chiama.
 Solingo trasportato,
 deluso ed ingannato,
 ti conosco ben io, padre d'errori.
 Pur degli errori miei son io la colpa.
 Ché se l'ombra è del sonno
 sorella o pur compagna,
 chi si confida all'ombra
 perduto alfin contro ragion si lagna⁸.

Cette débâcle de la raison dont Ulysse, le héros rationnel par excellence, se fait porteur, est extrêmement moderne ; en effet, on la retrouve en grande partie dans les adaptations suivantes du mythe. Il y a une coupure entre l'Ulysse monteverdien et Odysseus ; ce dernier était un héros épique qui montrait son héroïsme en obéissant à la volonté divine. L'Ulysse moderne obéit lui aussi aux dieux et en particulier à Minerve,

⁷ « Je suis une chose mortelle, créature humaine. / Tout me trouble. Un seul souffle m'abat, / le temps qui me crée, me fait la guerre » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas, sauf indication contraire).

⁸ « Est-ce que je dors ou je suis éveillé ? / Quelles contrées je contemple ? / Quel air je respire ? / Sur quel sol je marche ? / Qui a insufflé en moi / le sommeil doux et flatteur / ministre de tourments / qui a changé mon repos en malheur ? / Quelle divinité veille sur les dormeurs ? / Ô sommeil, ô sommeil mortel ! / Quelqu'un t'appelle frère de la mort. / Moi qui ai été entraîné partout, tout seul / Moi, déçu et trompé, / je te connais très bien, père d'erreurs. / Pourtant, la faute de mes erreurs est à moi. / Puisque si l'ombre est du sommeil / la sœur ou la compagne, / celui qui se fie à l'ombre / à la fin égaré, se plaint à tort ».

le *deus ex machina* qui dénoue l'action, mais il n'a rien d'épique ni d'héroïque : l'impossibilité de comprendre se profile comme sa caractéristique principale. Voilà ce que dit au sujet du héros homérique le philologue Diego Lanza :

La stoltezza [...] marca sempre l'inadeguatezza della mente umana all'inaccessibile altezza della divinità. Questo non tocca mai Ulisse, eroe dell'obbedienza che si conforma scrupolosamente ai precetti del dio, che nel dio riconosce il principio delle proprie azioni. Tale riconoscimento è racchiuso in un verso che ritorna con la fissità della formula: «Se per mio mezzo il dio domerà i superbi pretendenti...». «Per mio mezzo»: la mera strumentalità dell'eroe al disegno divino è definita in modo esemplare; il ristabilimento dell'autorità di Ulisse in Itaca non è soltanto il risultato della volontà ma dell'azione stessa degli dei. La saggezza di Ulisse non sta in quel che egli personalmente sa escogitare, ma nella prontezza con la quale esegue ciò che la divinità gli prescrive, perché è la divinità, è il rapporto con la divinità che costituisce il metro sul quale si misurano saggezza e stoltezza...⁹

⁹ Diego Lanza, « Ulisse, un montone, un cavallo e dei buoi », in *Lo Stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi, 1997, p. 15 : « La sottise [...] est toujours un signe de la faiblesse de la raison humaine face à la hauteur impénétrable des divinités. Cependant, tout cela ne touche jamais Ulysse, héros de l'obéissance qui se conforme scrupuleusement aux préceptes de la divinité et qui considère cette dernière comme le moteur de ses actions. Un vers qui revient avec l'insistance d'une formule contient cette identification : "Si le dieu, par moi-même, dompte les prétendants hautains...". "Par moi-même" : la simple adéquation du héros aux desseins des dieux est définie d'une manière exemplaire ; le rétablissement de l'autorité d'Ulysse à Ithaque n'est pas seulement le résultat de la volonté divine mais de l'intervention directe des dieux. La sagesse d'Ulysse ne réside pas dans son habileté d'invention mais dans sa capacité de donner exécution aux prescriptions divines ; parce que c'est la divinité, et que le rapport avec la divinité constitue la mesure de la sagesse ou de la sottise humaine... » Cf. aussi p. 18 : « Un Ulisse pio piuttosto che accorto, o meglio accorto in quanto pio, persuaso che la suprema astuzia per l'uomo sia comprendere la volontà degli dei e conformarvisi. [...] Non è questa l'immagine di Ulisse da noi ereditata. L'immagine vincente dell'eroe è l'altra, e a consegnarcela è stata soprattutto la tragedia, oltre probabilmente a una tradizione meno illustre ma altrettanto tenace di epica. [...] Ulisse è l'eroe mutevole, che cambia aspetto perché non ne ha uno definito; che sembra da nulla, ma sa escogitare quel che ad altri non riesce, che ci induce a misurare l'intelligenza su criteri diversi da quelli epici. È questo l'Ulisse che troviamo nel teatro, tragico e comico, del V secolo, un Ulisse costantemente proposto come l'eroe della parola seducente e ingannatrice, che mostra nel pronto, spregiudicato saper cavarsi d'impaccio l'acutezza della propria mente » (« Un Ulysse pieux plutôt que prudent, ou bien prudent en tant que pieux : l'astuce suprême est pour lui la compréhension et l'obéissance à la volonté divine. [...] L'image d'Ulysse qu'on a héritée de la tradition n'est pas du tout celle-ci, mais plutôt une autre image qui nous vient de la tragédie et aussi d'une tradition d'*epos* moins illustre mais tout de même tenace. [...] Ulysse est le héros changeant, qui change d'aspect car il en a plusieurs ; le héros qui a l'air de rien

L'Ulysse du *Ritorno* est lui aussi un instrument de la volonté divine, mais les dieux ne sont désormais qu'une fonction narrative ; les dieux éclairent même la nature du héros : Mercure l'appelle « grand ministre du ciel » et Jupiter « ministre du destin ». Fortune, ciel, destin sont des images symboliques de l'Humanisme et de la Renaissance qui seront revisitées par le Baroque. Dans le texte homérique le niveau mythique-religieux et l'*epos* – selon la configuration de la *Poétique* d'Aristote¹⁰ – coïncidaient ; chez l'Ulysse moderne du *Ritorno di Ulisse in patria*, le côté religieux se limite à une reformulation des images susmentionnées. En fait, la religion, tout comme la morale, commence à être rongée par le doute mené par la raison. Il ne reste donc que le mythe : Ulysse justement, l'emblème de la raison, sans l'appui d'un univers morale et religieux. Ce dernier, fragmenté dans différentes images, a perdu son intégralité. Le mythe d'Ulysse n'arrive plus à se sublimer dans l'*epos* ; la modernité d'Ulysse est toute dans ce passage de l'intégrité à la désintégration dont on ne trouve, évidemment, chez Monteverdi que les premières traces : un passage qui ne se produit pas 'malgré' mais plutôt en force du culte de la raison de la Renaissance. D'ailleurs, le choix d'extraire le seul épisode du retour à Ithaque du *nostos* homérique – choix déterminée bien sûr aussi par des raisons de mise en scène – donne l'idée de la désintégration de l'*epos* et de ce qu'on pourrait appeler le 'sentiment épique' du monde. Dans *Il ritorno di Ulisse in patria* la condition 'moderne' de ce personnage se présente pour la première fois : ce n'est pas un hasard si la culture musicale du XX^e siècle qui vise à représenter Ulysse comme un héros mythique de la raison – ou bien un héros de la raison mythique – se tourne vers l'opéra de Monteverdi.

Entre 1630 et 1980, soixante-dix-huit opéras, trente-sept cantates, vingt-trois ballets, six comédies musicales et douze compositions instrumentales se sont inspirés d'Ulysse¹¹. Nous ne pouvons pas donner le compte-rendu de tous ces titres ; on se limitera à analyser quelques moments principaux – surtout au XX^e siècle – de la transposition du mythe homérique au théâtre musical. En effet, la publication de Malipiero en

mais est capable d'inventer ce que les autres n'arrivent pas à inventer ; le héros qui nous fait mesurer l'intelligence à partir de critères différents de ces qui structurent l'*epos*. C'est cela l'Ulysse du théâtre, tragique et comique, du V^e siècle : un héros de la parole séductrice et trompeuse, qui montre sa perspicacité dans sa façon de se tirer d'embarras »).

¹⁰ Cf. Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.

¹¹ Cf. Pierluigi Petrobelli, *Il mito di Ulisse e la musica*, in *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, a cura di Piero Boitani e Richard Ambrosini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-234.

1930 du *Ritorno di Ulisse in patria* contribue à la redécouverte d'Ulysse en tant que héros porteur des questions et d'inquiétudes modernes. Le retour d'Ulysse passe donc par les adaptations musicales du *Ritorno* de la part de deux compositeurs majeurs du XX^e siècle : Luigi Dallapiccola et Hans Werner Henze¹². Il s'agit d'une relecture de Monteverdi d'autant plus intéressante qu'elle est menée par deux artistes qui se situent sur des positions opposées par rapport à une question centrale de la musique contemporaine : la dodécaphonie. Le résultat atteint par Luigi Dallapiccola apparaît plus convaincant ; le compositeur istrien était fortement attaché à la figure d'Ulysse au point qu'il y reviendra des décennies plus tard : notre analyse portera donc sur la trajectoire poético-musicale d'Ulysse dans l'œuvre dallapiccolienne.

Dallapiccola revisite l'opéra monteverdien pour le Maggio Musicale Fiorentino : la première représentation du *Ritorno* dallapiccolien a eu lieu le 23 mai 1942 au Teatro della Pergola. La référence principale de Dallapiccola est l'Ulysse de *La Divina Commedia* de Dante, qui défie les lois de la nature pour satisfaire son envie de connaître le monde. À partir de cette première rencontre avec la plus haute tradition musicale et littéraire du mythe homérique, Dallapiccola commence une réflexion profonde sur l'art dans la contemporanéité. Ses références littéraires et ses sources musicales s'enrichissent et se précisent : du côté musical, le compositeur approfondit son lien avec la dodécaphonie, grâce aussi à son dialogue avec Schönberg ; du côté littéraire, l'influence d'auteurs comme Proust, Joyce et Machado est de plus en plus évidente. Parfois, il met en musique leur œuvre ; c'est le cas d'Antonio Machado, un de plus grands poètes espagnols du XX^e siècle, témoin de la défaite de la République espagnole qu'il avait défendue avec courage jusqu'à la fin. En 1948 Dallapiccola compose *Quattro liriche di Antonio Machado* : un de ces quatre poèmes contient une phrase qui revient, vingt ans après dans son opéra *Ulisse*¹³ : « Señor, ya estamos solos mi corazón y el

¹² Cf. Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986.

¹³ Cf. Luigi Dallapiccola, *Naissance d'un livret d'opéra*, in Luigi Dallapiccola, *Paroles et musique*, traduction de Jacqueline Lavaud, Paris, Minerve 1992, pp. 228-229 : « Je connaissais depuis vingt ans déjà le premier vers d'*Ulysse*, ou du moins savais-je quel vers je pourrais paraphraser. Depuis l'automne 1947 exactement, alors que, passant sur un pont à Venise, j'avais eu une idée musicale à partir de ce vers de Machado : "Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar", origine et point culminant des *Quatre Lyriques d'Antonio Machado*, terminées en septembre 1948. Je savais depuis lors que Calypso, en regardant la mer, pensant à Ulysse qui s'éloignait, dirait : "Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare" ». La première rédaction du livret, comme l'on déduit par les manuscrits autographes, est achevé le 7 janvier 1959. Cf. aussi Roberto Illiano, Luca

mar »¹⁴. Comme le disent Roberto Illiano et Luca Sala, « ...rielaborare la tradizione, filtrarne i contenuti per riproporli rinnovati e ‘nuovamente’ comprensibili, diventa allora un fondamento poetico per tutto il materiale compositivo, non escluso il ‘rifacimento’ dodecafonico che si modifica di pari passo con la sovrastruttura letteraria, sempre precisa, sempre allusiva »¹⁵. Avec *Ulisse*, Dallapiccola essaie de récupérer la valeur épique du mythe homérique, en repositionnant les fragments brisés de l'*epos*. D'ailleurs, la métaphore du miroir revient sans cesse dans l'analyse de l'*Ulisse* dallapiccolien : le livret, écrit comme d'habitude par le compositeur, a été composé selon des critères symétriques et spéculaires ; une structure qu'il ne faut pas considérer seulement sous un point de vue narratif, mais aussi musical et religieux. À l'époque de la composition d'*Ulisse* – et par la suite dans les années 1960 – la pensée de Paul de Tarse était bien présente à l'esprit de Dallapiccola : « Videmus nunc per seculum in ænigmatate »¹⁶, la célèbre phrase de Saint Paul (*1^e Lettre aux Corinthiens*, 13, 12), a probablement eu une influence sur l'écriture du livret de son opéra.

Commençons par l'analyse textuelle ; les personnages sont construits par opposition, dans un système géométrico-hiérarchique souligné d'ailleurs par l'utilisation d'un même chanteur pour deux rôles différents. « Il rapporto Calypso-Penelope è analogo a quello fra la figura di Ulisse del

Sala, « *Guardare, meravigliarsi e tornare a guardare* ». Note per un'analisi della testualità in Luigi Dallapiccola, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo, Atti del convegno internazionale (Firenze, 10-12 dicembre 2004)*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki 2007, p. 299 : « Dallapiccola, dunque, lavora pazientemente al libretto dell'*Ulisse*, iniziando la partitura solo dopo che il testo è ultimato. I primi studi sulla serie del 'mare' e di 'Calypso' [...] risalgono infatti al 10 luglio 1960 » (« Dallapiccola, donc, travaille patiemment au livret d'*Ulisse* et commence la partition seulement après avoir terminé l'écriture du texte. Les premiers morceaux de la série de la 'mer' et de 'Calypso' [...] remontent au 10 juillet 1960 »).

¹⁴ « Seigneur, maintenant sont seuls mon cœur et la mer ».

¹⁵ Roberto Illiano, Luca Sala, « *Guardare, meravigliarsi e tornare a guardare* » cit., p. 297 : « ...le fondement poétique de la composition musicale devient la réélaboration de la tradition, la reposition de contenus filtrés, renouvelés et clarifiés, y compris par la dodécaphonie ; cette dernière se modifie avec la superstructure littéraire, toujours précise, toujours allusive ». Cf. aussi la note en bas de page : « Nel suo percorso di avvicinamento alla dodecafonia Dallapiccola dovette fare quasi tutto da solo, privo di qualsiasi contatto con i musicisti viennesi e i loro allievi, e giudicò basilari le opere di Joyce e Proust » (« Dans sa marche d'approche à la dodécaphonie, Dallapiccola a dû se débrouiller tout seul, faute de contacts avec les musiciens viennois et leurs élèves ; il considéra les œuvres de Proust et de Joyce comme absolument fondamentales »).

¹⁶ « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure ».

primo episodio e quella dell'Epilogo. Un altro rispecchiamento incrocia il parallelo fra 'Calypso (sola)/Ulisse (solo)' e fra 'Ulisse (assente)/Pénélope (assente)' »¹⁷. Le livret dallapiccolien suit la narration homérique presque dans son intégralité – ce qui prouve encore une fois l'intention de l'auteur de re-composer l'*epos* – et la plie à la structure analogico-oppositive des personnages. Le centre narratif du livret est la descente en enfer : dans *Naissance d'un livret d'opéra*, Dallapiccola avoue même que la mémoire recouvre une place fondamentale non seulement dans *Ulisse* mais dans toute son œuvre¹⁸. Cette hantise pour la mémoire explique l'importance de l'épisode de la rencontre d'Ulysse avec l'ombre de sa mère, moment apical de 'ré-flexion' du héros. À ce propos, il faut souligner l'influence de la poétique proustienne qui résonne fortement dans la conception de l'œuvre d'art de Dallapiccola ; ce dernier cite

¹⁷ Romano Pezzati, *Strutture musicali e drammatiche nell'Ulisse*, in Luigi Dallapiccola *nel suo secolo* cit., p. 322 : « La correspondance entre Calypso et Pénélope est analogue à celle qu'on trouve entre l'Ulysse du premier épisode et celui de l'Épilogue. Nous pourrions remarquer une autre correspondance spéculaire entre 'Calypso (seule)/Ulysse (seul)' et entre 'Ulysse (absent)/Pénélope (absente)' ».

¹⁸ Cf. Luigi Dallapiccola, *Naissance d'un livret d'opéra* cit., p. 213 : « Au cours de mes nombreuses années d'enseignement, j'ai souvent répété à mes élèves : "La mémoire, la mémoire et encore la mémoire. Notez tout ce qui se passe autour de vous : nul ne peut savoir, *a priori*, si ces petites notes ne vous serviront un jour". Et je leur parlais de ces deux grands poètes de la mémoire que sont Marcel Proust et James Joyce, qui ont tant compté pour moi à un moment essentiel de ma formation ». À propos de la mémoire et de l'écriture d'*Ulisse*, cf. aussi la lettre du 2 novembre 1961 de Dallapiccola à Biagio Marin, in Luigi Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Zerboni, 1975, p. 97 : « Nell'estate del 1960 ho iniziato, a poco a poco, la composizione musicale. Ma oggi so benissimo che la più lontana origine di quest'opera è un film che mi occorre di vedere ad Ala (Trentino) nella città in cui è nata mia Mamma, nel 1910: l'*Odissea di Omero*. A un certo momento ci si accorge che tutto è una *recherche du temps perdu* » (« J'ai commencé la composition musicale, à petits pas, pendant l'été 1960. Cependant, aujourd'hui je sais très bien que l'origine lointaine de cet opéra est un film que j'ai vu en 1910 à Ala (Trentin), la ville natale de ma mère : l'*Odissea di Omero*. À un moment donné, on s'aperçoit que tout est une *recherche du temps perdu* »). Cf. encore une fois *Naissance d'un livret d'opéra* cit. pp. 214-215 : « Chacun sait qu'il est malaisé de décrire un rêve, à moins d'être poète [...] Car il est relativement aisé de raconter ce qui s'y passe, il est en revanche très difficile d'en rendre le parfum et surtout cette sorte de distance si caractéristique du rêve. Aussi parler d'un film une cinquantaine d'années après l'avoir vu est-il une entreprise quasi désespérée. Je dois toutefois prendre ce risque. À cette époque, les films étaient en noir et blanc. Et, dans le but d'obtenir des effets spéciaux ainsi qu'une plus grande variété, on avait recours à un expédient, que je ne saurais expliquer techniquement : le fond avait une teinte diffuse unie qui changeait en fonction des exigences scéniques et du caractère de l'action. Je revois encore, sur un fond jaune paille, Pénélope en train de tisser [...] Voici Nausicaa (le fond est maintenant vert tendre) qui joue à la balle avec les servantes dans une charmante clairière de l'île des Phéaciens ».

souvent une page de Proust très suggestive : « Ainsi j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir »¹⁹.

La musique se creuse avec la profondeur mythique et religieuse du texte.

È infatti solo nella sua struttura musicale che noi «videmus nunc per speculum in ænigmitate»: ascoltiamo cioè per forme speculari che si corrispondono a tutti i livelli della composizione, in cui il simbolo dello specchio musicalmente si risolve. Fra questi emerge in particolare quello in cui il ripensamento della parola per mezzo della musica tocca il punto centrale del pensiero musicale di Dallapiccola, là dove il dramma scaturisce dal contatto fra parola e suono: la melodia²⁰.

À propos du rapport entre paroles et musique²¹, la poésie de Machado résulte déterminante dans le livret de Dallapiccola. Le compositeur commence et termine son *Ulisse* par la phrase déjà mise en musique dans les *Quattro liriche di Antonio Machado* : « Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar ». Au début de l'opéra, la phrase – prononcée par Calypso – « Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare », présente l'ellipse du mot 'Seigneur' ; mais à la fin, le mot revient sur la bouche d'Ulysse : « Signore, non più soli il mio cuore e il mare »²². Dallapiccola a démenti l'interprétation trop littérale de la fin de son livret comme une

¹⁹ Luigi Dallapiccola, *L'enseignement de la composition*, in Luigi Dallapiccola, *Paroles et musique* cit., p. 93.

²⁰ Romano Pezzati, *Strutture musicali e drammatiche nell'Ulisse* cit., p. 323 : « En effet, ce n'est qu'à travers la structure musicale que "videmus nunc per speculum in ænigmitate" : à savoir, nous écoutons à travers des formes spéculaires qui se correspondent à tous les niveaux de la composition ; ainsi le symbole du miroir trouve-t-il sa justification. Dans la pensée musicale de Dallapiccola, une forme en particulier véhicule la réflexion sur le rapport entre musique et parole : la mélodie ; là où le drame jaillit de la rencontre entre parole et son ».

²¹ Un important recueil de textes de Dallapiccola qu'on a déjà eu l'occasion de citer, s'appelle justement *Parole e musica* (Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1980) ; nous l'avons lu dans sa traduction en français : *Paroles et musique* cit.

²² Luigi Dallapiccola, *Naissance d'un livret d'opéra* cit., p. 230 : « La veille de l'achèvement du livret d'*Ulysse*, j'ignorais encore quel en serait le dernier vers. Je savais seulement qu'il ne pouvait être qu'une paraphrase de celui de Antonio Machado sur lequel s'ouvre l'opéra. Au lieu de traduire par : "Seigneur, maintenant sont seuls mon cœur et la mer", j'écrivis, comme guidé par ma plume : "Seuls ne sont plus ni mon cœur ni la mer". Il me sembla que tout était juste ainsi ».

sorte d'apologie du catholicisme ; si nous considérons ce qu'on a dit à propos de la volonté intégrative de l'univers de valeurs du héros en cours de désintégration à travers une narration symétrico-spéculaire, la fin d'*Ulisse* nous apparaît beaucoup plus complexe et riche. Il ne faut pas trop insister sur un seul des fragments (la religion) qui compose avec d'autres (l'*epos*, le mythe) le miroir brisé auquel Dallapiccola veut rendre son intégrité. Le cœur de la question est le mystère, selon la leçon esthétique, morale et spirituelle de Machado. Le mot 'mystère', d'ailleurs, revient dès le début du livret de Dallapiccola, dans l'introduction de Calypso :

Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare
 Desolata ti piange Calypso. La dea senza amore.
 Ti rivelasti a me mormorando in profondo sopore :
 "Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare".
 Compresi. Era menzogna la nostalgia del figlio,
 Della patria, del vecchio padre, della tua sposa:
 era menzogna il pianto che scendeva dal ciglio
 rigandoti le guance e le vesti. Altra cosa
 cercavi e tal che mai mi riuscì di penetrare.
 "Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare".
 Immortal ti volevo. Ulisse. Tale sorte
 Non accettasti. A che il tuo cuore aspirava?
 Che bramare può l'uomo se non sfuggir la morte?
 Quanto mistero nello spirito che anelava
 "Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare".
 Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare²³.

Dans l'œuvre du poète espagnol le thème archétypal du 'mystère' revient souvent sous la forme d'une expression symbolique riche de signification psychanalytique : la mer²⁴. La phrase tirée du recueil

²³ « Ils sont seuls, encore une fois, et ton cœur et la mer. / Désolée te pleure Calypso, la nymphe sans amour. / Tu t'es révélé à moi murmurant dans la torpeur profonde / "Regarder, s'émerveiller et encore regarder". / Bien sûr : c'était mensonge la nostalgie de ton cher fils, / de ta patrie, de ton vieux père, de ton épouse : / quel mensonge tes larmes qui ruisselaient de tes doux yeux / creusant tes joues et tes vêtements. Tu cherchais autre / chose et je n'ai jamais pu pénétrer ton arcane. / "Regarder, s'émerveiller et encore regarder". / Je te voulais immortel, Ulysse. Tu n'as pas voulu / ce destin. À quoi aspirait donc ton âme ? / Que désire ardemment l'homme sinon éviter la mort ? / Et quel mystère dans cet esprit hanté d'un seul désir / "Regarder, s'émerveiller et encore regarder". / Ils sont seuls, encore une fois seuls, et ton cœur et la mer » (Luigi Dallapiccola, *Ulisse. Opéra en un prologue et deux actes*, traduction de Martine Cadieu, Naïve, 2003).

²⁴ Pedro Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 21-22 : « 'El misterio', come el 'mar' – su doble metafórico más constante en la simbología machadiana – designa el carácter enigmático e inexhaustible de la realidad, que el poeta tiene que desvelar, elevando a palabra la voz velada e

Soledades contient une sorte de synthèse de la poésie machadienne : le rapport avec Dieu (« Señor »), la relation avec le mystère (« mar ») et avec soi-même (la *soledad*, la solitude, condition existentielle privilégiée du poète que lui permet de pénétrer le mystère de nos vies). C'est ici, autour du 'problème' du mystère que tous les niveaux (littéraire, musical, mythico-religieux) se retrouvent et se recomposent. L'impossibilité de comprendre le monde, ancienne question posée par *Il ritorno di Ulisse in patria* monteverdien qui dans la crise du rationalisme contemporain retrouve sa modernité, est finalement acceptée par Ulysse ; elle est même relancée comme une possibilité d'avancer dans la recherche spirituelle du héros – ce qui, d'ailleurs, n'a rien à voir avec l'irrationalisme indéfini. Le poète, le musicien, l'artiste ressemblent tous à des Ulysse modernes. Plutôt que Joyce qui redonne l'*epos* à Ulysse par le chemin de l'intellectualisation du quotidien, c'est une fois encore Machado qui, avec le bonheur de son inspiration poétique, illustre cette recherche :

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre el mar.

[...]

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más ;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino
sino estelas en el mar...²⁵

inexpresa del mundo » (« Le 'mystère', tout comme la 'mer' – son double métaphorique toujours présent dans la symbolique machadienne – désigne le caractère énigmatique et inépuisable de la réalité que le poète doit révéler, en transformant la voix secrète et inexprimée du monde en parole »).

²⁵ Antonio Machado, *Proverbios y cantares, Poesie*, a cura di Claudio Rendina, Roma, Newton Compton, 1971, p. 341 : « Tout passe et tout demeure, / mais notre affaire est de passer, / passer traçant des chemins, / chemins sur la mer. / [...] / Cheminant, là sont tes traces, / le chemin, et rien de plus ; / cheminant, il n'y a pas de chemin, / le chemin se fait en marchant. / En marchant se fait le chemin / et à tourner le regard en arrière / on voit le sentier qui jamais / à nouveau ne sera foulé. / Cheminant, il n'y a pas de chemin, / rien que des sillages dans la mer... »



Mythes Modernes



Les *Don Giovanni* d'Aix-en-Provence

Stefano Magni

Université de Provence

Le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence a été créé en 1948. Depuis sa naissance, Mozart a été l'auteur le plus représenté et *Don Giovanni* l'opéra le plus joué. Ce *dramma per musica* a en effet été mis en scène vingt-deux fois. La première a eu lieu en 1949 et ce même spectacle a été repris en 1950, 1951, 1952, 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1964, 1966, 1967, 1969 et 1972. À part le changement des chanteurs qui – comme l'a précisé le directeur du festival – ont d'ailleurs été choisis suivant des critères physiques, pour préserver toutes les caractéristiques théâtrales de la première représentation – le public a assisté à des spectacles uniformes. De cette version – qui a été représentée quatorze fois – existent des enregistrements vidéo : celui de 1969 a la meilleure qualité et est le seul en couleurs. C'est pour cela que nous l'avons choisi pour notre analyse. Le metteur en scène a été Jean Meyer qui a collaboré avec A.M. Cassandre¹ pour les décors et les costumes. La direction musicale a été assurée par Georges Semkov².

Les *Don Giovanni* ont continué également dans les années suivantes. En 1976 on a assisté à la mise en scène de Jean-Pierre Vincent aidé pour les décors et les costumes par Patrice Cauchetier et Jean Dautremay. Cette version a été reprise en 1981, lorsque Dautremay passe à la mise en scène avec Jean-Pierre Vincent, alors que Cauchetier travaille en équipe avec Jean-Paul Chambas pour les décors. Il nous reste un enregistrement vidéo de ce spectacle, dirigé par John Pritchard. Par la suite, en 1986, fut créée une version qui n'a été présentée qu'une seule année et qui n'a pas été enregistrée. Gildas Bourdet et Alain Milianti en ont fait la mise en scène et Richard Peduzzi et Pierre Chevalier les décors

¹ A.M. Cassandre est le nom de scène d'Adolphe Jean-Marie Mouron, né à Kharkov (Ukraine), de parents français, le 24 janvier 1901.

² Dans les autres spectacles elle a été assurée par Hans Rosbaud, puis Serge Baudo et Gianfranco Rivoli.

et les costumes. La direction musicale a été confiée à Stefan Soltesz. Giorgio Marini a signé la mise en scène en 1992 et 1993 sous la direction musicale d'Armin Jordan. Les décors et les costumes ont été créés par Arduino Cantafora et Ettore D'Etorre. En 1998, on demande à Peter Brook de mettre en scène cet opéra. Ce spectacle a été représenté deux fois, en 1998 et en 2002. Brook s'est occupé également du décor et des costumes. En 1998 la direction musicale a été, en alternance, de Claudio Abbado et de Daniel Harding et en 2002 seulement de ce deuxième. La version de 2002 circule en DVD, édition Harmonia Mundi. La dernière création, de 2010, a été conçue par Dmitri Tcherniakov qui, lui aussi, s'est occupé du décor et des costumes, même si pour ces derniers il a été aidé par Elena Zaysteva. La direction musicale a été de Louis Langrée et d'Andreas Springer³. En tout et pour tout, de 1949 à 2011 on a joué vingt-trois fois le *Don Giovanni* à Aix.

La première création est celle de l'enregistrement de 1969⁴. Nous allons présenter ses spécificités. On analysera d'abord la relation existant dans le couple Don Giovanni-Leporello. Le serviteur apparaît vêtu d'un costume à rayures vert clair et vert foncé et d'un chapeau de la même couleur mis sur le côté de sa tête. Il a l'air d'un homme simple et d'origine populaire. Il est presque un personnage de la *commedia dell'arte*. En particulier, sa cape rappelle l'habit de Mezzettino, le personnage madré et intrigant de la *commedia dell'arte*. Mais il est également un Gian Burrasca qui surprend avec ses gaillardises. Physiquement, Donald Graham, le chanteur qui l'interprète en 1969, n'est pas grand et de plus il est un peu rondet. Il a aussi une coiffure d'adolescent, avec une mèche sur le côté⁵. Don Giovanni arrive en revanche avec une tenue très élégante : un pantalon blanc, une chemise bleu clair, une perruque blanche typique du XVIII^e siècle, et surtout avec une cape rouge très grande qui pourrait faire penser à celle d'un diable sortant de l'Enfer et dans laquelle il se cache. Il est grand et a un physique qui inspire un sentiment de noblesse. Jean Meyer a cherché à obtenir une très grande différence visuelle entre les deux personnages. Par ailleurs,

³ Cette version a été diffusée deux fois par la chaîne télévisée Arte.

⁴ Mise en scène : Jean Meyer. Décors et Costumes : A.M. Cassandre. Orchestre de Paris, sous la direction de Georges Semkov. Réalisation vidéo : Roger Benamou. Leporello : Donald Graham. Don Giovanni : Roger Soyer. Commandeur : Pierre Thau. Donna Anna : Teresa Stich Randall : Don Ottavio : Werner Krenn. Donna Elvira : Elizabeth Sherwood. Zerlina : Ana Maria Miranda. Masetto : Neil Howlett.

⁵ Les autres interprètes ont les mêmes caractéristiques physiques.

Leporello apparaît comme un petit serviteur. Il se tient courbé sur le côté de la scène et laisse le centre à son maître. Dans cette position on peut retrouver la tradition du serviteur vieux et bossu appartenant à la comédie classique. Il s'agit d'un personnage malin, pas fiable, mais à l'apparence soumise. Leporello manifeste ce genre de traits. Il n'a pas l'envergure de Don Giovanni, il ne rivalise pas avec son maître⁶. À ce propos, il est intéressant d'analyser la scène où Leporello veut quitter son maître ce qui met ce dernier dans tous ses états (II, 1)⁷. Dans le texte, on trouve : « Eh via, buffone, non mi seccar! // No, no, padrone, non vo' restar! // Sentimi, amico // Vo' andar, vi dico! // Ma che ti ho fatto Che vuoi lasciarmi? // O niente affatto, Quasi ammazzarmi. // Va, che sei matto, Fu per burlar. // Ed io non burlo, Ma voglio andar ». Ensuite Don Giovanni donne de l'argent à Leporello qui reste avec son maître, tout en précisant que cette technique ne marche qu'une seule fois et qu'il n'est pas comme les femmes que son maître amadoue avec de l'argent. Cette scène a été lue de façon différente par les réalisateurs,

⁶ Ce genre de relation entre Don Giovanni et Leporello a d'ailleurs été choisi dans d'autres occasions. Il se manifeste à partir de la toute première scène où Leporello, attendant son maître qui est en train d'amadouer Donna Anna, chante le célèbre distique « Voglio fare il gentiluomo / E non voglio più servir » (Wolfgang Amadeus Mozart-Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, 1787). On peut remarquer que l'irrévérence, voir l'insolence des serviteurs est un trait assez commun dans la comédie classique et qu'au XVIII^e siècle nous en trouvons aussi des exemples. Il nous semble intéressant de citer le cas de Beaumarchais, auteur censuré à cause de ses messages qui déstabilisaient l'ordre social. Comme on le sait, Mozart et Da Ponte venaient de travailler sur les textes de cet écrivain contemporain. En 1786 ils avaient présenté *Le Nozze di Figaro*, tiré de *La folle journée ou le mariage de Figaro* (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1781, première représentation publique 1784). Dans le texte qui précède chronologiquement et logiquement *Le mariage de Figaro*, *Le barbier de Séville* (1775), on lit : « Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? » (Beaumarchais, *Théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 1980, p. 141). De plus, le sujet de la rivalité maître-serviteur est présent dans *Le mariage de Figaro*, où « La rivalité entre le Comte et Figaro n'est pas seulement un assaut de galanterie, mais une "joute" entre le valet et son maître » (Beaumarchais, *Théâtre* cit., p. 277).

⁷ Juste avant, Don Giovanni essaie de conquérir Zerlina, la femme du peuple qui célèbre son mariage avec Masetto. Pour arriver à ses fins, Don Giovanni organise une fête chez lui à laquelle participent aussi Donna Anna, Don Ottavio et Donna Elvira, tous trois masqués. Don Giovanni demande à Leporello de distraire Masetto qui a des soupçons et qui surveille sa nouvelle épouse, en essayant en même temps de trouver un coin calme et de se soustrait à la vue des autres pour se cacher avec Zerlina. Mais, le moment venu, la jeune femme se sent menacée et crie. Tout le monde intervient et Don Giovanni, pour se sauver, prend Leporello par le bras et il l'accuse d'être le responsable de ces déplaisantes galanteries. L'acte I se termine sur cette scène. Le deuxième commence avec la décision de Leporello de s'en aller et la tentative de Don Giovanni de minimiser les faits.

car on peut donner plus ou moins de force contractuelle à Leporello et plus ou moins de puissance à Don Giovanni. Meyer insiste sur le rapport autoritaire que Don Giovanni a avec son serviteur. La seule chose que Leporello se permet est de lever son doigt, à distance, pour gronder son maître. En plus d'être soumis, le serviteur exhibe aussi ses traits comiques. Certaines scènes mettent en évidence cette caractéristique soulignée par Meyer. Leporello a une attitude peureuse et bouffonne lorsque, au cimetière, il est effrayé par la voix du Commandeur. Il a aussi une gestuelle burlesque lorsqu'il se déguise en son maître et tente de séduire Donna Elvira penchée à sa fenêtre. De plus, il rend également particulièrement risible la scène de la liste des conquêtes dans laquelle il se fait tout petit avec son livre à la main, comme un galopin ayant fait une friponnerie : il le déplie avec satisfaction et son habit, son jeu, tout en somme souligne l'aspect comique de la situation.

D'autre part, Meyer a imaginé un Don Ottavio qui est physiquement un double de Don Giovanni. Il a la même taille que le héros et une allure semblable. Pour le reste, le personnage garde ses caractéristiques d'homme doux et effacé qui entretient des rapports notamment avec deux personnages : Don Giovanni, son rival, et Donna Anna, sa femme. On sait que Da Ponte lui a réservé une place non négligeable sur scène, car il lui a attribué une aria importante, mais on sait également que le personnage ne rivalise jamais avec Don Giovanni et qu'il se limite à accepter de venger la mort du père de sa bien-aimée poussé par les sentiments d'amour qu'il a pour elle : « Dalla sua pace la mia dipende, / quel che a lei piace vita mi rende, / quel che le incresce morte mi dà. / S'ella sospira, sospiro anch'io, / è mia quell'ira, quel pianto è mio / e non ho bene s'ella non l'ha » (I, 14). Le choix de Meyer de représenter Don Ottavio comme un double de Don Giovanni pousse le spectateur à voir en ce personnage un rival, alors que ce n'est pas vraiment le cas. Mais en réalité sa position secondaire est plus évidente si on considère l'entrée en scène de Donna Anna qui porte une longue chemise de nuit blanche couverte d'une robe de chambre bleu clair. En effet elle est habillée avec les mêmes couleurs que Don Giovanni, ce qui implique un lien plus fort avec celui-ci qu'avec son fiancé Don Ottavio⁸.

⁸ On sait d'ailleurs que les hésitations de Donna Anna – qui la conduisent à reporter le mariage à la fin du drame – pourraient faire penser que la femme est sous l'emprise érotique de Don Giovanni. À cet égard, Jean-Pierre Jovet a commenté l'aria finale de Donna Anna adressée à son fiancé en disant que les enjolivures de la fin sont « ridicules » pour une femme outragée (cf. Jean-Pierre Jovet, *Le Don Juan de Mozart*, Mesnil-sur-l'Estrée, Bourgois, 1993). Cette idée a traversé les esprits des critiques de sorte que,

Ce jeu de couleurs dans les habits est moins marqué pour Donna Elvira qui se présente au public dans une élégante robe marron qui en fait une noble matrone. Par sa présence imposante, elle ressemble à Donna Anna, avec laquelle elle partage le fait d'avoir été trompée par Don Giovanni. Zerlina se différencie de ces femmes. Elle est représentée dans toute sa fraîcheur paysanne et dans sa légèreté par ses habits et son physique, plus mince. Masetto est le stéréotype du paysan, robuste, fier et un peu naïf, puisqu'il se laisse amadouer par les séductions de son épouse. La présence virile de Masetto est très évidente lorsqu'il s'oppose avec son corps à Don Giovanni qui veut s'éloigner en compagnie de Zerlina. La présentation du couple qui va se marier est accompagnée d'un ballet paysan dont la caractérisation agreste est assez marquée.

Le dernier personnage est celui du Commandeur qui, à la fin du drame, est montré debout, tel une statue de mausolée, comme de la pierre claire sur un fond sombre⁹. On voit ses lèvres bouger et ses mouvements. Au moment du dîner il occupe la scène et, avec des déplacements imperceptibles, il serre la main de Don Giovanni en le faisant tomber à genoux. L'élément fantastique de cet opéra est accru par le choix final de Meyer de faire disparaître Don Giovanni dans les flammes. Elles sont représentées par des foulards rouges et orange poussés vers le ciel par un vent souterrain et sont accompagnées d'une fumée soudaine. L'originalité du livret réside en partie dans cet élément relevant du surnaturel et le metteur en scène le met en relief en le montrant au milieu du plateau¹⁰.

récemment, Nino Pirrotta s'est senti en devoir d'intervenir pour trancher la question en défendant la sincérité des sentiments de Donna Anna envers son amant et la dignité de la position de Don Ottavio (cf. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 183-186). Par la suite, d'ailleurs, après le déguisement dans la scène des masques, le couple est habillé en noir, pour souligner, dans les faits, un rapprochement des deux personnages sous le signe du deuil causé par le cruel Don Giovanni.

⁹ Il s'agit d'un corps d'homme à peine dissimulé, de la manière dont les acteurs simulent les statues aux abords des rues touristiques.

¹⁰ Cette ouverture vers les abysses de l'enfer et vers l'irrationnel est représentée par la profondeur du décor. Tandis que pendant la plus grande partie du drame les chanteurs avaient occupé l'avant-scène, au moment où ils sont au cimetière et lors du dernier dîner, ils occupent l'espace scénique dans les quatre directions. Au contraire, au début, la mort du Commandeur est montrée à l'avant-scène, dans un tableau où on élimine la profondeur par une maison montrée dans sa longueur avec la cour et le jardin et qui oblige les acteurs à agir dans un espace assez serré. Dans le deuxième tableau, en revanche, l'effet de profondeur est obtenu grâce à un trompe-l'œil, mais la scène n'est pas profonde. C'est le tableau où Leporello présente la liste des conquêtes à Donna Elvira. On y voit sur les deux côtés des maisons constituant une ville, avec une toile sur laquelle est dessinée la rue qui donne le sens de la perspective. Le troisième tableau

Après de nombreuses années où *Don Giovanni* a été proposé dans une mise en scène assez classique où des décors simulant des édifices réels ont accueilli les gestes d'acteurs habillés en costume d'époque, un changement de style a eu lieu avec la seconde édition – qui a débuté en 1976 et dont il nous reste un enregistrement vidéo de 1981 – dans laquelle le décor est tout à fait moderne et accueille des acteurs habillés dans des costumes du XIX^e siècle. Le réalisateur Dautremay a voulu renouveler la grandeur du Festival d'Aix-en-Provence en faisant des choix novateurs. L'importance de cette version est témoignée aussi par le choix de chanteurs de toute renommée. Malcolm King, qui venait de jouer Masetto dans le *Don Giovanni* filmé de Joseph Losey¹¹, a été Leporello. Michael Devlin a interprété Don Giovanni et Dimitri Kavrakos le Commandeur. Le choix des chanteurs détermine par lui-même des changements. La force rebelle de Malcolm King fait de lui un Leporello très charismatique qui renverse le rapport maître dominant-serviteur assujéti qu'on avait dans la version précédente. D'autres détails marquent une différence par rapport à l'interprétation de Meyer¹². Leporello porte un chapeau à trois pointes qui rappelle la coiffe des pirates. Il a également un manteau gris très austère. Son charme de rebelle inapprivoisable augmente notamment quand il enlève son manteau et reste en chemise avec un col en V qui s'ouvre très audacieusement sur la poitrine bronzée. Dautremay essaie d'exploiter au maximum son attrait physique. Cela implique une réflexion car spontanément on a la tentation de dire qu'il a l'air d'un 'Don Giovanni', ce qui est implicitement une façon de le mettre dans un rapport de rivalité avec son maître. Son attitude est mise en relief par la figure plus classique de Don Giovanni qui se présente dans un habit d'époque très élégant, de couleur pêche et une perruque blanche. Mais en réalité, même le Don Giovanni de Dautremay a une touche de mystère évoquée par un manteau noir qu'il porte le plus souvent sur l'épaule. Cet élément est particulier car il lui enlève de l'élégance plutôt que de lui en donner.

est constitué par la maison de Don Giovanni où on récupère l'idée du premier tableau, sans profondeur. On passe ensuite à l'intérieur de la maison où il y a un salon avec trois lustres. On revient à la fin à la recherche de profondeur avec le cimetière et le paysage arrière qui donne l'impression d'un espace ouvert.

¹¹ Joseph Losey, *Don Giovanni*, 1978.

¹² Édition de 1981. Mise en scène : Jean Pierre Vincent et Jean Dautremay. Décors : Jean-Paul Chambas. Direction musicale : John Pritchard. Scottish Chamber Orchestra. Chœur du Festival d'Aix-en-Provence. Leporello : Malcolm King. Donna Anna : Ellen Shade. Don Giovanni : Michael Devlin. Commandeur : Dimitri Kavrakos. Don Ottavio : Barry McCauley. Donna Elvira : Isobel Buchanan. Zerlina : Marie-Christine Porta. Masetto : Paolo Martinelli.

Cela le rend énigmatique et le met dans la condition indéchiffrable de quelqu'un qui s'échappe ou qui doit être prêt à toute éventualité. De son côté, Leporello a souvent avec lui un grand sac dont on ne connaît pas le contenu et qui est reconductible à cette idée. On aurait ainsi affaire à un couple dont il faut se méfier. Le rapport entre les deux hommes se configure sous le signe d'une connivence et d'une rivalité. Les deux personnages sont complices car ils se ressemblent physiquement : ils sont de bel aspect et font presque la même taille. Mais ils se font concurrence car l'un a l'élégance et l'autre le caractère de rebelle. Leporello exprime ainsi une partie de la personnalité de Don Giovanni.

Si Dautremay a attribué à Leporello une ressemblance physique avec Don Giovanni, il ne l'a pas cherchée, comme Meyer, entre le héros et Don Ottavio. Ce dernier a, par ailleurs, les mêmes caractéristiques que dans la version précédente, démontrant ainsi la difficulté d'élaborer des solutions différentes pour ce rôle secondaire et un peu fade. Même la façon de dévoiler son rapport avec Donna Anna ne change pas. Un personnage pour lequel les metteurs en scène ont trouvé plusieurs solutions est Donna Elvira qui, dans cette version, se présente couverte d'un large châle noir évoquant un statut de femme en deuil – dans sa condition de femme trompée – mais rappelant également la mode des femmes espagnoles. Enfin, le choix le plus frappant de Dautremay concerne Masetto qui, n'ayant plus rien du vigoureux paysan, a l'air d'un jeune étudiant du XIX^e siècle. Le physique menu de Paolo Martinelli en fait un garçon tout timide. Cela se voit clairement au moment où Don Giovanni invite sa mariée à le suivre. Tous les Masetto réagissent avec une vigueur plus ou moins agressive, en menaçant, avec leur présence vaillante, le voleur de femmes. Le Masetto de Dautremay s'isole sur le côté de la scène, tel un jeune poète romantique en quête de solitude, et attend la présence consolatrice de sa Zerlina. Cette dernière a des caractéristiques assez agrestes, avec un habit traditionnel de fête populaire, et reste la jeune fille rusée qui sait comment reconquérir le cœur de son amant après l'avoir déçu. La force perdue chez Masetto est récupérée par le Commandeur qui acquiert une puissance ésotérique terrifiante, alors que Meyer avait choisi une élégance formelle et une beauté iconographique rassurante. Chez Dautremay le Commandeur sort, fantomatique, de son mausolée avec un visage horriblement maquillé qui évoque la mort. La scène du dîner, de plus, ne se déroule pas dans la maison de Don Giovanni, mais dans le cimetière même.

Mais les différences les plus substantielles par rapport à la version précédente concernent le décor qui souligne la fiction des lieux¹³. Dès le début, le spectateur est confronté à la représentation de la convention théâtrale. Il voit un mur où l'on a peint un porche avec les traits marqués d'un dessin. La bâtisse n'a pas de véritables contours, elle est comme suspendue dans un nuage. À gauche, dans la partie la plus profonde, a lieu la scène de la demeure de Donna Anna. Le dessin de la maison est seulement ébauché. Toujours à gauche, on assiste à la scène de la liste des conquêtes. À droite la paroi crée un premier espace plus serré sur l'avant-scène, mais elle s'ouvre, par exemple, pour la fête des paysans Zerlina et Masetto. Cet espace supplémentaire est aussi utilisé pendant la fête chez Don Giovanni et pour accueillir la scène qui se déroule dans l'enceinte du cimetière. On a là le seul moment où le décor change véritablement : on découvre un ciel sombre jaune et violet et un espace sinistre. L'atmosphère est ainsi en harmonie avec les accents inquiétants de la partition musicale. Dautremay a d'ailleurs souligné son intention de représenter iconographiquement les nuances de la mélodie :

C'est la musique ici qui a déterminé les choix. Certes, le livret n'est pas négligeable. Mais comme toujours avec Mozart, la musique est d'une intelligence dramatique qui dépasse largement les seules données du livret. L'étude de la partition révèle, aussi, le travail d'un homme de scène : de la musique, nous aurons essayé de tirer l'évidence d'un travail scénique, plutôt que de tenter d'importer dans l'opéra telle « trouvaille théâtrale ». Dans la musique, notre travail aura trouvé sa rigueur et son enthousiasme. C'est la musique qui crée le jour et la nuit, le rire et la cruauté, le divertissement et le tragique, le désespoir, l'amour, la mort et la vengeance. C'est elle qui trace le parcours sensible des personnages qu'elle invente¹⁴.

Dautremay a essayé de créer un espace unique exprimant toutes les nuances de la partition de cet « inépuisable [...] 'dramma giocoso' »¹⁵.

C'est sans doute parce que cette histoire est riche de sens que, quelques années après, Giorgio Marini a fait encore d'autres choix. En 1992 et 1993, le metteur en scène italien a élaboré deux représentations qui ont beaucoup d'aspects en commun mais aussi des éléments qui les différen-

¹³ On joue tout le temps devant un même tableau qui est constitué d'une paroi coulissante permettant d'ouvrir un espace supplémentaire plus ou moins grand sur le côté long de l'espace principal en forme de L.

¹⁴ Jean Dautremay, *Programme de salle du Festival d'Aix en Provence du 1981*, p. 28.

¹⁵ *Idem*.

cient. En 1992¹⁶, Marini a conçu un espace qui vise plus le vraisemblable que celui pensé par Dautremay, mais qui reste essentiel et qui permet des changements de scène très pratiques. Il place au milieu du plateau un large escalier – seul élément matériel –, derrière lequel il fait descendre des panneaux qui représentent à la fois la maison de Donna Anna, le jardin de la fête des jeunes mariés et le cimetière. Cet escalier s'adapte à chaque dessin, en prenant différentes fonctions.

En ce qui concerne les personnages, Marini joue sur la ressemblance physique entre Leporello et Don Giovanni. Il choisit des chanteurs qui font la même taille et les habille de la même couleur. De plus, si l'un d'eux change de vêtements, l'autre le fait aussi. Evidemment, cette ressemblance trouble le spectateur lors de l'échange d'habits entre maître et serviteur, car les deux hommes se passent des vestes tout à fait semblables. Cette dualité du binôme principal est soulignée par la forte ressemblance qui existe entre les couples Donna Anna-Don Ottavio et Zerlina-Masetto. Les deux premiers personnages sont vêtus d'élégants habits d'époque blanc perle et ont une gestualité très tendre qui met en évidence leur rapport amoureux. Cette couleur est celle des habits de Zerlina et Masetto qui n'ont plus de connotation populaire et ont l'allure de bourgeois du XIX^e siècle. Le contraste des couleurs est très fort puisque le rouge de Leporello et de Don Giovanni est équilibré par le blanc des autres personnages. Ce jeu insistant est encore plus clair si on considère la tenue de Donna Elvira qui ressemble à une sorcière de conte de fées. Elle se présente toute en rouge, des bottes aux gants, en passant par le foulard qu'elle tient sur sa tête, jusqu'au rouge à lèvres et au vernis à ongles. En choisissant cette couleur, elle se situe du côté des célibataires en contraste avec le blanc des couples¹⁷. Le blanc est également porté par le Commandeur qui inquiète avec sa longue barbe et sa veste de soie faisant penser à un roi d'Orient. Le choix du blanc et du rouge est aussi gardé pour l'habit des trois personnages masqués,

¹⁶ Édition vidéo de 1992. Mise en scène : Giorgio Marini. Décors : Arduino Cantafora. Costumes : Ettore D'Etto. Direction musicale : Armin Jordan. Leporello : Anton Sheringer. Donna Anna : Hillevi Martinpelto. Don Giovanni : Andreas Schmidt. Commandeur : Dimitri Kavrakos. Don Ottavio : Herbert Lippert. Donna Elvira : Patricia Schuman. Zerlina : Marianne Roerholm. Masetto : François Harismendy.

¹⁷ Beaucoup de critiques ont considéré qu'il s'agit de la femme la plus liée à Don Giovanni, puisqu'elle est disposée à se laisser conquérir une deuxième fois et qu'elle a de la pitié pour cet homme trompeur. Comme Leporello, elle a des raisons pour se rapprocher de Don Giovanni et pour le repousser. Marini montre cette proximité à travers des gestes très désinhibés de Don Giovanni qui s'allonge sur elle avec la désinvolture d'un don Juan.

le couple Donna Anna-Don Ottavio et Donna Elvira. Si toutes les versions les montrent en noir, Marini décide de les vêtir en rouge. C'est à ce moment, en effet, que Leporello et Don Giovanni s'habillent en blanc perle, en renversant les couleurs, pour signifier que la situation va changer et que le malfaiteur va être puni et devenir lui-même la victime de ceux qu'il a trompés. Ce choix métaphorique montre l'attention que Marini a eue pour le texte. Comme Dautremay, Marini aussi a cherché à saisir les nuances de cet opéra, mais en prêtant sans doute plus d'attention aux mots que ne l'avait fait Dautremay¹⁸.

Lorsque, l'année suivante, en 1993, Marini propose une nouvelle version de *Don Giovanni*, il garde les mêmes habits et le même jeu des personnages mais il change le décor¹⁹. L'escalier qui trônait en 1992 est remplacé par un édifice plus complexe, constamment au centre de la scène. Il est formé d'une tour centrale devant laquelle il y a des marches et un socle qui n'est qu'une grande porte constituant l'entrée des différentes maisons et du mausolée du Commandeur. Fermé, il devient une fontaine autour de laquelle Zerlina se laisse courtiser par Don Giovanni et par son fiancé, Masetto. Tout se déroule autour de cette structure à laquelle on peut ajouter des lustres, pour donner l'effet d'une maison, ou un tissu blanc, pour évoquer le tombeau du Commandeur.

Cette simplification du décor a été exploitée davantage par Peter Brook qui, en 1998 et en 2002, a proposé sa vision du *dramma giocoso*. De cette version, il y a un enregistrement vidéo actuellement dans le commerce²⁰. La distribution est de tout respect et pour le rôle de Don Giovanni on a choisi Peter Mattei, l'interprète de ce rôle le plus crédité en ce moment. Un premier choix concerne la modernisation des personnages qui ont

¹⁸ Marini, par exemple, souligne certaines phrases du texte et, par exemple, à chaque fois qu'un personnage menace un autre de l'épée, il dégaine son arme et la montre à l'ennemi et au public.

¹⁹ Mise en scène : Giorgio Marini. Décors : Arduino Cantafora. Direction musicale : Armin Jordan. Leporello : Giovanni Furlanetto. Donna Anna : Hillevi Martinpelto. Don Giovanni : William Schimel. Commandeur : Serguei Koptchak. Don Ottavio : John-Mark Ainsley. Donna Elvira : Patricia Schuman. Zerlina : Marianne Roerholm. Masetto : François Harismendy.

²⁰ 2002, Peter Brook DVD-Bel Air Classique-Harmonia Mundi-Vivendi. Mise en scène : Peter Brook. Direction musicale : Daniel Harding. Leporello : Gilles Cachemaille. Donna Anna : Alexandra Deshorties. Don Giovanni : Peter Mattei. Commandeur : Gudjon Oskarsson. Don Ottavio : Mark Padmore. Donna Elvira : Mireille Delunsch. Zerlina : Lisa Larsson. Masetto : Nathan Berg.

des habits contemporains²¹. En respectant son style essentiel, le metteur en scène a construit le décor avec très peu d'éléments symboliques : des bancs, une petite table, des chaises et très peu d'objets en bois qui ont différentes fonctions pendant le spectacle. Dans cette réutilisation du matériel, les bancs eux-mêmes, mis en position verticale, symbolisent les monuments funèbres du cimetière. Dès le début, tous ces outils sont présents sur la scène qui est constituée d'un socle carré délimité, autour duquel on ne peut apercevoir que du noir. Quand ils ne sont pas dans l'action, les chanteurs sont assis dans cette zone d'ombre et restent toujours sur le plateau. Mais les innovations de Brook ne concernent pas que le décor. Par rapport à la tradition de l'opéra, le jeu des personnages a subi des changements. Si l'iconographie du belcanto veut que le chanteur soit debout, Brook fait souvent se dérouler l'action les acteurs assis : les bancs disposés par-ci par-là – et, de plus, mobiles – servent à cela. Même la scène de la liste des conquêtes est chantée par Leporello assis à une table de café, avec un pichet de vin et deux verres. De plus, parfois les acteurs sont allongés par terre, notamment pendant les fêtes : chez Don Giovanni, entourés de coussins, et au mariage du couple Masetto-Zerlina, où l'on reprend l'iconographie du tableau *Le déjeuner sur l'herbe*. Somme toute, cette mise en scène est fortement influencée par le jeu théâtral.

Ainsi, de manière plus détaillée, les rôles évoluent-ils : le cas le plus intéressant est celui de Leporello qui devient un personnage presque beckettien ou, pour se référer à la culture italienne, un voyageur poétique sorti de la plume d'Ermanno Cavazzoni. Dans son pantalon à bretelles, il acquiert de la douceur et semble un peu en quête d'une place dans le monde. Don Giovanni est assez explicite dans son attitude corporelle et, à certaines occasions, il s'allonge sur Donna Anna ou Donna Elvira. De plus, au moment du dernier repas, il est entouré par deux belles jeunes femmes, des personnages muets qui ne servent qu'à lui donner plus de charme. Ce choix est novateur : dans la tradition, s'il y avait des personnages muets, ils étaient plutôt les fossoyeurs qui récupéraient le corps du défunt Commandeur. Celui-ci, enfin, après sa mort, n'a rien de surnaturel. Il est habillé d'un costume noir et d'une veste en cuir de la même couleur et il marche sur la scène comme un homme vivant normal.

²¹ Cette modernisation a sans doute aussi inspiré l'Opéra de Paris qui a mis en scène un *Don Giovanni* dans un cadre construit autour d'un bureau très moderne (Michael Haneke, *Don Giovanni*, Opéra National de Paris, 2006).

Le public d'Aix a été sceptique envers ce choix et il l'a été encore plus devant la dernière version de *Don Giovanni* mise en scène en 2010 par Dmitri Tcherniakov²². Celui-ci a choisi de contaminer l'histoire traditionnelle avec la modernité des séries télévisées et un peu de culture russe. Il a inventé des liens parentaux entre les personnages qu'il a rassemblés pour une réunion de famille. Ainsi le Commandeur devient-il le patriarche et Donna Anna sa fille, accompagnée de son compagnon Don Ottavio, de sa fille Zerlina et de l'amant de cette dernière, Masetto. Donna Elvira incarne la cousine de Donna Anna qui se présente en couple avec son mari, Don Giovanni. Reste Leporello, un ami de la famille à l'allure enfantine. Le public est prévenu de ces importantes informations grâce à des panneaux qui sont montrés sur scène. Tout se déroule dans une riche demeure bourgeoise contemporaine qui constitue un décor unique avec ses bibliothèques et sa table en bois. L'unité de lieu est équilibrée par un déroulement de l'histoire sur plusieurs mois, ce qui est également précisé par des panneaux. Les attitudes des personnages sont également modifiées. Donna Anna prend une position dominatrice voire manipulatrice avec une propension manifeste pour la vie amoureuse : elle demande de façon très désinhibée les faveurs sexuelles de son compagnon Don Ottavio. De son côté, sa cousine Donna Elvira est assujettie à Don Giovanni et exaspère son conflit intérieur entre amour et haine pour l'homme dissolu. En effet, les personnages ont tous un brin de folie : Leporello perd son aspect traditionnellement rusé pour acquérir un caractère de jeune dérangé. Mais c'est le héros lui-même qui apparaît sous une nouvelle lumière, en subissant comme les autres les passions psychologiques et en devenant de plus en plus mélancolique. Si la caractéristique principale de Don Giovanni est de ne pas se repentir, son attitude attristée semble saper cette certitude.

C'est ainsi que de nouvelles perspectives de lecture de cet opéra se présentent à nous. Qu'elles soient bien ou mal accueillies par le public, elles permettent de faire des réflexions sur ces personnages qui, de par leur aura mythique, constituent des stéréotypes et des modèles éternels. Le mythe de Don Giovanni a inspiré de nombreux écrivains : de Tirso de Molina à Molière, de Hoffmann à Pouchkine. Mozart et Da Ponte

²² Mise en scène : Dmitri Tcherniakov. Direction musicale : Louis Langrée, Freiburger Barockorchester. Leporello : Kyle Ketelsen. Don Giovanni : Bo Skovhus. Donna Anna : Marlis Petersen. Don Ottavio : Colin Balzer. Donna Elvira : Kristine Opolais. Masetto : David Bizic.

nous en ont offert une lecture qui, comme le dirait Umberto Eco²³, présente un nombre infini d'interprétations et qui a inspiré de nombreux directeurs d'orchestre et metteurs en scène. Quelles que soient les versions offertes, Don Giovanni est un mythe qui continue de solliciter l'imagination des artistes à cause de la complexité de son statut et de la richesse des personnages qui l'entourent. Au sein d'un festival comme celui d'Aix, la continuité a permis un dialogue entre les versions qui se sont succédées. Chaque interprète s'est basé sur ce qui l'a précédé pour offrir de nouvelles relectures de cet opéra. La nature même du festival a poussé les créateurs vers des choix qui nous ont semblé être dans la continuité d'un discours décennal de thèses et d'antithèses. Ce dialogue semble loin d'être épuisé et déjà d'autres *Don Giovanni* s'annoncent, notamment à Aix-en-Provence dans les années à venir.

²³ Cf. Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.



Giovanni Poli et la *regia lirica* dans *Mefistofele* d'Arrigo Boito

Giulia Filacanapa
Université Paris 8

Le concept de dualisme, si cher à Arrigo Boito qu'il en fait son manifeste de poétique, semble être un élément caractéristique de la réadaptation moderne du mythe de Faust : deux *Faust* écrits par Goethe, deux éditions du *Mefistofele* d'Arrigo Boito et deux mises-en-scène de l'opéra boïtien par le metteur-en-scène vénitien Giovanni Poli dans la seconde moitié du XX^e siècle. Un dualisme poétique et structurel qui nous accompagnera tout au long de cet essai dans le parcours spirituel d'un personnage et d'une œuvre qui chemine, hésitant entre ciel et enfer, entre bien et mal, entre blanc et noir. Et c'est justement sur cette composition suggestive de « Dualismo »¹ que nous commencerons afin de nous familiariser avec cette tension qui assaille et envahit le mythe de l'homme, poète moderne : « E sogno un'arte eterea / Che forse in cielo ha norma / Franca dai rudi vincoli / del metro e della forma, / Piena dell'Ideale / Che mi fa batter l'ale / E che seguir non so ». Dans ce vers, manifeste de sa poétique, Boito rêve d'« un nouvel » art, libéré enfin des structures formelles conventionnelles, tel Giovanni Poli qui à son tour souhaite un « nouvel opéra ». Le sujet de notre étude est centré sur les mises en scène contemporaines du *Mefistofele* d'Arrigo Boito proposées par Poli : en 1968 au Teatro Verdi de Trieste et en 1970 aux Terme di Caracalla, scène de la saison estivale du Teatro dell'Opera de Rome. Les deux productions, égales d'un point de vue dramaturgique et poétique, sont différentes dans leur conception scénique, puisque la mise en scène de Rome bénéficie d'un investissement financier plus important.

Cette étude sera conduite à la lumière de certains documents inédits (concernant la mise en scène, les costumes et les décors) que j'ai récemment retrouvés dans les archives privées de la famille Poli à Venise, et

¹ Cf. Arrigo Boito, « Dualismo », in *Il libro dei versi*, Torino, Casanova, 1877, p. 53-54.

d'autres que les archives historiques du théâtre de Rome et du théâtre de Trieste nous ont donné la possibilité de consulter. Avant d'entrer dans le détail des mises en scène contemporaines, analysées dans la perspective de ce que Poli définit dans l'encyclopédie du spectacle comme « Regia Lirica », il est nécessaire de nous arrêter sur ce que sont les origines historiques du mythe moderne de Faust et de ses traductions successives dans le champ littéraire et musical pour enfin nous concentrer sur le drame en musique du XIX^e siècle créé par Boito : *Mefistofele*.

Faust : mythe moderne

La mythologie moderne naît à cheval entre le XVI^e et XVII^e siècle, et c'est précisément à ce moment-là que l'Europe assiste à la création de quatre mythes fondateurs de sa culture actuelle. Les versions originales de trois d'entre eux – Faust (1587), Don Quichotte (1605) et Don Juan (1620)² – présentent des trames qui s'achèvent par une fin inquiétante : Faust et Don Giovanni finissent en enfer et Don Quichotte devient l'objet de moquerie et de dérision sans fin. Leur destin reflète en substance l'anti-individualisme de leur temps. Quelques dizaines d'années plus tard encore, au début du XIX^e siècle, l'interprétation de ces trois figures centrales de l'imaginaire occidental change radicalement : le Romantisme les recrée comme personnalités héroïques, objet d'admiration. Depuis et jusqu'à aujourd'hui, les trois personnages incarneront les problématiques typiques de l'individualisme moderne : la solitude, le narcissisme, et les revendications du Moi en opposition à l'oppression de la société. Enfin, la réélaboration de ces mythes dans l'œuvre de génies comme Rousseau, Goethe, Byron, Dostoïevski, les connote définitivement comme des mythes laïques par antonomase³. La fascinante légende de Faust comme mythe de la culture moderne a été assimilée par ailleurs au long voyage d'Ulysse entrepris pour étancher sa soif de connaissance. Nous allons à notre tour remonter aux origines du mythe afin d'en comprendre sa complexité.

Comme il arrive souvent, derrière le mythe se cache un personnage réel, et cela vaut aussi pour le légendaire Faust : philosophe, alchimiste,

² Le quatrième mythe moderne est représenté par Robinson Crusoe, créé par Daniel Defoe, qui pour la première fois relève d'une considération plus positive de l'individu en devenant le symbole de comportements sociaux, économiques et religieux nouveaux.

³ Pour plus d'information à ce sujet cf. Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. di Maria Baiocchi e Mimi Gnoli, Roma, Donzelli, 1996.

médecin, humaniste né à Wurtemberg autour de 1480, il a mené une vie licencieuse. Le mythe du docteur Faust n'a donc pas été créé de toutes pièces par l'imagination de Goethe au XIX^e siècle⁴ : c'est une figure en partie historique, en partie légendaire qui naît à la fin du XV^e siècle. C'est une variante d'une typologie de personnage beaucoup plus général et qui remonte à la plus haute Antiquité : le magicien qui s'est développé pendant des siècles au sein de la tradition populaire et orale. Il ne serait alors pas étrange de supposer que l'intérêt que lui porte Poli serait dû en grande partie aux origines médiévales du personnage.

Mais revenons au mythe, ce Giovanni Faust – comme l'appelle Poli dans sa note d'intentions aux deux représentations, dans un élan d'italianisme et d'éponymie – « errant de ville en ville et qui se vante de ressusciter les œuvres de Platon et des grands poètes de l'antiquité et de posséder les vertus thaumaturgiques »⁵ est probablement mort dans la misère en 1540. Quelque trente ans après sa disparition, des récits sur ses actes commencèrent à circuler : peu à peu l'homme devient mythe et, déjà en 1587, une *Historia von Docteur Johan Faust*, anonyme, est éditée à Francfort, aujourd'hui connue sous le nom de l'éditeur Johann Spiess. Ce texte fixait pour la première fois la légende dans ses caractéristiques fondamentales : le docteur Faust, astrologue, mathématicien et médecin, rencontre le diable avec lequel il signe un contrat par lequel il s'engage à rester vingt-quatre ans à son service en échange de l'abjuration de la foi. Dans cette toute première version Faust finissait dévoré par Satan et ses élèves retrouvaient quelques années après un manuscrit autographe de la vie du savant⁶.

Mais il faudra attendre 1589 pour que la légende fasse son entrée dans le monde de la littérature officielle avec *The Tragical History*

⁴ La légende de Faust accompagnera Goethe tout au long de son existence : il commence à y travailler en 1769, à un peu moins de 20 ans, en publie une première partie en 1808 (qui se termine à la scène de la mort de Marguerite) et une deuxième en 1832 quelques mois avant de mourir, qui paraîtra donc de façon posthume.

⁵ Giovanni Poli, *Questa regia*, in *Programma di sala. Teatro dell'Opera di Roma, XXIX stagione lirica Terme di Caracalla, "Mefistofele" 2 juillet-1^{er} août* (précisément 2-5-8-11-14-18-22-29 juillet et 1^{er} août) ; dans ma traduction, sauf indication contraire.

⁶ La seconde légende allemande date de 1599 et l'auteur s'appelle Georg Windman. Le livre eut un grand succès et ses remaniements furent nombreux : dans l'un d'eux, ressorti en 1674, le personnage de Marguerite apparaît pour la première fois et enrichit ainsi le mythe d'une thématique amoureuse. Pour un approfondissement sur l'histoire du mythe de Faust, cf. Claude David, « Préface », in Goethe, *Faust*, nouvelle traduction de Jean Amsler, Paris, Gallimard, 1988, 1995, « Folio théâtre », pp. 7-25.

of *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, plutôt fidèle à la version Spiess. Le démon du nom de Mefistofilis y apparaît pour la première fois et l'œuvre finit encore par l'inexorable damnation de Faust. Il est intéressant de souligner, pour notre analyse, que le drame de Marlowe fut repris et monté par différentes compagnies allemandes, jusqu'à devenir, comme *Don Juan*, une des matières les plus courantes des canevas de la *Commedia dell'arte*. Le *Puppenspiel*, théâtre de marionnettes, fut celui qui en assura le succès à la scène, vulgarisant ainsi le mythe dans de nombreuses villes allemandes ; il semble que Gœthe ait eu alors l'occasion d'assister pendant ses jeunes années à une de ces représentations. Dans le *Puppenspiel*, apparaissait souvent le masque de Kasperle, sorte d'Arlecchino allemand, qui d'une manière ou d'une autre inspire et justifie le choix de Poli d'insérer dans ses deux mises en scène de nombreux masques théâtraux et même un petit théâtre de comédiens *dell'arte* afin, selon notre hypothèse, de rendre hommage aux racines du mythe faustien.

De la littérature à la parole en musique : les deux *Mefistofele* d'Arrigo Boito

Avant la mise en musique de Boito, les librettistes et compositeurs qui se consacrent au mythe de Faust furent nombreux à savoir que le texte poétique de Gœthe laissait place à une interprétation musicale. En plus d'une longue liste de musiciens mineurs, les mises en musique les plus célèbres sont *La damnation de Faust* d'Hector Berlioz de 1846 et en 1859 le *Faust* de Charles Gounod⁷. En réalité, la volonté de rendre une vision organique du texte écrit par Gœthe était absente chez chacun de ces artistes, l'opéra de Gounod étant centré « quasi exclusivement sur l'épisode amoureux du héros, tandis que l'opéra de Berlioz se compose d'une série de tableaux détachés les uns des autres dont le texte est davantage redevable, comme le dit le titre, à Marlowe qu'au poète

⁷ Le premier musicien à s'être approprié le mythe de Faust fut probablement Joseph Strauss en 1814 et deux ans après ce fut le *Faust* de Ludwig Spohr qui a vu le jour. Voici une liste non exhaustive d'autres mises en musique du mythe de Faust avant celle de Boito en 1868 : Albert Lortzing, *Don Juan und Faust*, musique pour la pièce théâtrale de Grabbe (1829) ; Felix Mendelssohn, *Die erste Walpurgisnacht* (1833) ; Richard Wagner, *Eine Faust-Ouverture* (1840) ; Robert Schumann, *Szenen aus Gœthes Faust* (1853) ; Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie* (1857).

allemand »⁸. Le jeune Arrigo Boito, âgé de 26 ans⁹, fut donc le premier et le seul qui a tenté de mettre en musique le poème dans sa structure intégrale, essayant une synthèse des deux parties du *Faust* de Goethe. Les thématiques principales qu'il garde sont : le grand défi entre le Ciel et l'Enfer concernant l'âme de Faust ; l'infatigable soif de connaissance du protagoniste ; l'astuce du tentateur Méphistophélès qui pousse Marguerite à sa perte mais non à sa damnation, ce qui permet à Faust, après une vie à la recherche de soi-même, de se dédier à la recherche du bonheur pour le genre humain. Seule cette aspiration finale garantit son salut ; en revanche, dans l'opéra de Boito, le salut du co-protagoniste sera atteint par le retour à la foi évangélique.

Boito représentait dans le Milan de la *Scapigliatura*¹⁰ une des figures les plus en vue de la littérature italienne de la fin du XIX^e siècle. Poète, librettiste, compositeur, critique musical et théâtral, il est passé à l'histoire comme le librettiste de Giuseppe Verdi¹¹, sans être reconnu à sa juste valeur en tant qu'artiste à part entière. Né d'un père miniaturiste et d'une mère comtesse d'origine polonaise, Boito découvre très vite l'Europe grâce à une bourse de deux ans qui lui permettra, avec son inséparable compagnon Franco Faccio, de séjourner à Paris. Il y découvre la nouvelle musique française, notamment Berlioz et Meyerbeer, et est présenté à Rossini. C'est aussi l'époque où Wagner triomphe dans les milieux littéraires parisiens. De retour à Milan, Boito s'attèle à son premier opéra, *Mefistofele*, dont il écrit à la fois la musique et le livret qui suit de façon très fidèle le texte du *Faust* de Goethe. Créé à la Scala de Milan le 5 mars 1868, cet opéra rompt avec la tradition italienne du *bel canto*. Malheureusement la majestueuse représentation de presque

⁸ Domenico Del Nero, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 110.

⁹ Arrigo Boito naît à Padoue le 24 février 1842 et meurt à Milan le 10 juin 1918. Pour toute information biographique cf. Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

¹⁰ *La Scapigliatura* était un mouvement littéraire et artistique très éclectique, né en Lombardie à la fin du XIX^e siècle, qui rejetait tout dogme esthétique.

¹¹ En 1875, l'éditeur milanais Ricordi le met en rapport avec Giuseppe Verdi pour qu'il remanie le livret de *Simon Boccanegra* (1881), puis écrit les livrets de ses deux derniers opéras *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893) d'après Shakespeare. Il a écrit, sous l'anagramme de Tobia Gorrio, *La Gioconda* pour Ponchielli d'après Victor Hugo et *Amleto* pour Franco Faccio. Il publie aussi des recueils de poèmes : *Il Re Orso* (1864), *Il libro dei versi* (Turin, 1877) ; et traduit les livrets d'opéras de Wagner (*Rienzi*, *Tristan und Isolde*). Un second opéra, *Nerone*, auquel il travaille depuis 1870, demeure inachevé à sa mort en 1918. L'orchestration en est complétée par Vincenzo Tommasini sous la supervision de Toscanini, qui crée l'opéra à la Scala de Milan le 1^{er} mai 1924.

six heures fut un échec terrible, au point que Boito détruisit entièrement la partition musicale. Son intention était de créer un exemple d'« *arte dell'avvenire* ». Il se proposait de sortir de la « formule » (définition attribuée à l'opéra par l'auteur) pour révolutionner l'opéra italien, en conjuguant poésie et musique dans une véritable unité. Adriana Guarnieri, à propos de cette première représentation et de sa vocation de renouvellement très significative, affirme que la grande ambition du premier *Mefistofele* était « en substance la création d'un opéra italien «réformé» dans le sens d'un drame musical italien compétitif par rapport au drame musical wagnérien »¹². Mais la critique de l'époque ne le comprit pas ; au contraire ce fut la 'wagnérienne' Bologne qui accueillit l'œuvre avec succès, en 1875, après que Boito l'eut amplement revue et réduite. Certains critiques considèrent cette seconde édition comme « le fruit d'un compromis qui trahit l'esprit philosophique »¹³ ; elle n'en demeure pas moins le magnifique ouvrage théâtral que nous connaissons et qui malheureusement a souffert d'une absence prolongée des scènes italiennes.

L'opéra de Boito, au-delà de sa valeur artistique et de son potentiel d'innovation, n'a donc pas connu le succès mérité. Une recherche dans les archives des plus importants théâtres d'opéra italiens montre que le *Mefistofele* de Boito n'est pas représenté avec régularité (doc. 1). Quand Giovanni Poli le met en scène en 1968 au Teatro Verdi de Trieste, l'œuvre n'a pas été jouée depuis dix ans en Italie¹⁴. Les raisons de cette absence demeurent un mystère : on peut faire état des hypothèses d'historiens et de spécialistes qui, évoquant un complot maçonnique, catholique ou bien communiste, parlent d'une conspiration qui aurait tenu Boito éloigné de la scène¹⁵. Il nous semble ici inapproprié de nous prononcer à ce sujet ; nous chercherons plutôt de comprendre ce qui a poussé le vénitien Giovanni Poli à accepter ce projet ambitieux, quelle a été son

¹² Adriana Guarnieri Corazzol, *Scapigliatura e musica: il primo "Mefistofele"*, in *Arrigo Boito. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, p. 226.

¹³ Domenico Del Nero, *Arrigo Boito...* cit., p.110.

¹⁴ La dernière représentation remonte à la saison 1959-60 au Teatro dell'Opera de Rome, sans tenir compte de la courte reprise (quatre représentations) que le Teatro di San Carlo de Naples proposa en 1965-66 dans la scène estivale «Estate musicale napoletana».

¹⁵ Nous renvoyons aux essais recueillis par l'« Associazione amici di Arrigo Boito » sur <http://arrigoboito.soyombo.it/>.

approche du mythe faustien et de l'opéra de Boito et surtout comment il a réussi à redonner vie et honneur à ce texte presque oublié.

La regia lirica de Giovanni Poli

Né en 1917 et mort en 1979, Giovanni Poli est actif à Venise après la deuxième guerre mondiale. Il crée et dirige le Teatro Universitario di Ca' Foscari entre 1946 et 1962, puis le Teatro a l'Avogaria (1968-1979) dans l'idée de travailler avec des acteurs non professionnels à la découverte de la tradition vénitienne de la *Commedia dell'arte*. Mais son travail sur le théâtre parlé s'accompagne tout au long de sa carrière du théâtre lyrique professionnel. Poli est appelé à mettre en scène de nombreux opéras dans des théâtres prestigieux comme La Fenice de Venise, ou bien le Teatro dell'Opera de Rome avec grand succès.

À un journaliste qui lui demande les raisons de ce compromis insolite pour un artiste qui a consacré toute sa vie à la recherche théâtrale, Poli répond : « C'est le prix à payer dans la vie ! Mis à part mes accointances avec le théâtre musical, j'enseigne depuis longtemps la musique-parole, basée sur une ouverture mélodique plus colorée que la voix normale, un investissement plus grand du chœur dans une dynamique et un phrasé qui recèlent l'art du son »¹⁶. En réalité l'engagement artistique de Poli dans le théâtre d'opéra italien n'est pas si superficiel et détaché. Il rédige par exemple l'article « Regia Lirica » pour l'encyclopédie de la musique éditée par Ricordi en 1964¹⁷. On peut s'étonner qu'on lui ait confié cette tâche, si l'on considère que, malgré son activité de directeur artistique de deux théâtres à Venise et d'un autre à Milan, d'auteur et de metteur en scène d'une centaine de spectacles de théâtre et d'opéra, de formateur et de pédagogue de nombreux jeunes acteurs, il est aujourd'hui relégué à la page 462, note 87, dans ce qui est considéré en Italie comme la bible du théâtre du XIX^e siècle italien *Fondamenti del teatro italiano* de Claudio Meldolesi¹⁸. Heureusement Bruno Schacherl n'oublie pas de dédier à Poli, à l'occasion de la mise à jour de l'encyclopédie du spectacle

¹⁶ Giovanni Poli, in *Non si va a teatro soltanto per ridere*, «Il Piccolo», 19 febbraio 1972.

¹⁷ Giovanni Poli, « Regia Lirica », in *Enciclopedia della Musica*, Milano, Ricordi, 1964, pp. 549-551.

¹⁸ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 462.

(1955-65), un profil historique et critique fort suggestif¹⁹. Nous pouvons lire à propos des lignes directrices et des centres d'intérêt de l'artiste que : « Poli poursuit plutôt son idée abstraite de *teatro puro* fondé sur trois éléments : la parole-musique, basée sur une ouverture mélodique plus large que la voix normale, une sorte de récitatif ; le geste-danse, comme rapport rythmique des lignes verticales en mouvement ; et la lumière-couleur sur les bases de l'abstraction scénographique »²⁰. Voilà les trois principes sur lesquels Poli fonde sa fervente activité de metteur en scène à la fois de théâtre et d'opéra. Il affirme dans son essai à propos de la *regia lirica* que « l'application des théories scéno-techniques les plus avancées du théâtre parlé a donné lieu à une production spectaculaire d'opéras »²¹ et confirme ainsi qu'il n'y a pas de discordance entre les deux typologies de mise en scène.

L'auteur écrit sa notice quelques années après sa grandiose mise en scène de *l'Amore delle tre melarance* de Prokofiev dans laquelle il a pu, bien évidemment, vérifier sur scène ses convictions théoriques. Selon Poli, dans cet opéra produit pour l'inauguration du V^e Festival de Spolète en 1962, Prokofiev « propose le renouvellement du théâtre lyrique, qui, plus encore que le théâtre parlé et afin d'échapper à la décadence, nécessite de l'imagination et de l'improvisation »²², bien que ce ne soit peut-être pas ce spectacle qui dégage le potentiel imaginaire de Poli. Ce sont les deux mises en scène de *Mefistofele* (1968 et 1970) qui lui donnent l'occasion d'affirmer une invention et une expérimentation antinaturalistes.

Mais qu'appelle-t-on mise en scène d'opéra en Italie à la fin des années 1960 ? Poli nous renseigne à ce sujet : « Jusqu'à il y a une dizaine d'années, la mise en scène lyrique était confiée à l'empirisme de la tradition. C'est seulement grâce au travail de certains metteurs en scène provenant du théâtre parlé et donc initiés aux nouvelles conceptions progressistes de la scène (en Allemagne et en Russie depuis la première guerre mondiale et en Italie seulement après la deuxième) qu'elle a

¹⁹ Bruno Schacherl, « Giovanni Poli », in *Enciclopedia dello spettacolo, Aggiornamento 1955-65*, Roma, Unione editoriale, 1966, p. 883-885.

²⁰ *Idem*, p. 884.

²¹ Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 449.

²² Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, document dactylographié retrouvé dans les archives privées de la famille Poli, rédigé après 1962 date de la mise en scène de l'opéra de Prokofiev.

acquis une fonction consciente au sein du spectacle et une physionomie esthétique »²³. Poli voit en Adolphe Appia et dans l'anglais Gordon Craig les premiers théoriciens de cette nouvelle forme artistique. Il est important de souligner ainsi que dans le domaine proprement opératique le concept de mise en scène sanctionne l'interdépendance du metteur en scène et du chef d'orchestre qui sont pour Poli « deux facteurs opérant dans le même climat-milieu tonal de l'opéra, mais se manifestant par des moyens d'expression totalement indépendants »²⁴.

Les seuls moyens propres au metteur en scène sont, selon lui, la scène et l'acteur ; la scène entendue non seulement comme environnement physique mais surtout comme un ensemble de lignes, de couleurs et de lumières ; la scénographie doit donc nécessairement participer au contenu d'inspiration de l'opéra et à son développement dramatique. Ainsi s'explique le lien étroit qu'il établit avec son scénographe fétiche Mischa Scandella. Dans sa notice Poli s'interroge longuement sur les modes d'expression de l'acteur. En effet, il n'existe pas de théories sur la fonction expressive du geste du chanteur lyrique. Les chanteurs de la tradition ont toujours utilisé le geste de manière abstraite dans une fonction purement physique au service de leur respiration. Pour combler ce manque, Poli va adapter les nouvelles méthodes du théâtre d'avant-garde, notamment celles de Craig et de Stanislavski, au théâtre lyrique. À la fin de son essai, Poli souhaite que la mise en scène du théâtre lyrique parvienne à se libérer des limites d'une tradition qui est désormais arrivée au point ultime de sa décadence, dans la perspective de la naissance du nouvel opéra.

C'est dans les mêmes années que Poli écrit son manifeste de poétique et qu'il se consacre intensément à la création d'opéras. Il réalise en une décennie vingt-deux mises en scène dans les plus importants théâtres d'Italie (doc. 2).

Par conséquent Poli n'est pas seulement « l'auteur de certaines expériences trop facilement oubliées sur la tradition des *zanni* », comme le définit Ferdinando Taviani²⁵, mais un homme de théâtre complet, un de

²³ Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 449.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 393-400.

ces personnages mystérieux et fascinant à la fois qui ont consacré toute leur vie au théâtre, devant devenir « l'église de l'homme d'aujourd'hui »²⁶.

Les *Mefistofele* de Poli et sa vision du Moyen-Âge

Dans ses mises en scène de *Mefistofele*, Poli réinterprète l'œuvre à la lumière des anciens Mystères, en mobilisant sa connaissance profonde du théâtre du Moyen-Âge italien. Dans les deux notes d'intention, presque identiques, de *Mefistofele*, Poli dit expressément que le mythe de Faust s'insère dans la tradition du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf et de certains anonymes italiens. Cette référence, à une première lecture, semble déplacée étant donné que *Le Miracle de Théophile* a été écrit par un anonyme italien au XIV^e siècle, et qu'il est devenu célèbre un siècle plus tard dans la version française de Rutebeuf, donc un demi-siècle avant la naissance de l'homme-Faust. Cette référence qu'établit Poli avec tant de désinvolture dans le deuxième paragraphe de sa note d'intention nous a étonnée : pourquoi se réfère-t-il de manière si précise à ce Miracle médiéval ? En faisant l'inventaire des documents d'archive, nous avons retrouvé certains articles de presse²⁷ qui attestent que Poli a porté à la scène deux Miracles en 1966 à Milan, lorsqu'il était directeur artistique du Teatro Studio di Palazzo Durini avec la compagnie universitaire de la ville. Les deux représentations en question sont *Le Miracle de Théophile* et *Le Miracle des trois Pèlerins*. L'histoire racontée dans le premier est celle d'un moine qui vend son âme à Satan pour obtenir des biens temporels ; il se repent et sauve alors son âme grâce à l'intervention de la Vierge Marie. Il s'agit donc d'un Faust chrétien avant la lettre, qui pour autant n'est pas mû par un désir de conscience, mais plutôt par un désir de vengeance, le pacte avec le Diable devant lui permettre de récupérer la charge d'évêque dont il a été injustement privé. Il semble évident que Poli, pour sa mise en scène de l'opéra de Boito, se réfère à ses créations précédentes de Miracles et de Mystères, en cherchant à se situer à mi-chemin entre l'ancien et le moderne²⁸.

²⁶ Giovanni Poli, in *Non si va a teatro soltanto per ridere* cit.

²⁷ *Una buona prova del teatro universitario*, « Il giorno », 30 maggio, 1966 ; *Sacre rappresentazioni a Milano*, « L'avvenire d'Italia », 30 maggio 1966 ; *Universitari nel Medioevo*, « La notte », 31 maggio 1966 ; Luigi La Rosa, *Un teatro di studenti a Milano*, « Nazione sera », 3 giugno 1966 ; *Due "miracoli" medioevali chiudono un anno di studi*, « Il corriere della sera », 3 giugno 1966.

²⁸ *Laudes Evangeliorum* en 1956 avec la compagnie universitaire de Ca' Foscari ; *La passione di San Lorenzo* en 1960 à l'occasion de la XIV Festa del Teatro di San Miniato ; *L'alchimia* en 1962 avec la compagnie universitaire de Ca' Foscari ; *Gli astrologi* en 1965

Ces années se caractérisent globalement par un intérêt croissant pour le théâtre des origines. En 1969, le chef d'œuvre de Dario Fo, *Mistero buffo*, est présenté pour la première fois en Italie et précédemment, en 1949, le Festival de la Biennale du Théâtre de Venise avait accueilli le groupe parisien Les Théophiliens avec *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, mis en scène par Leonard Cohen. Poli avait pu le voir puisqu'il était présent au même festival avec la *sacra rappresentazione*, *Laudes Evangeliorum* interprétée par la compagnie universitaire de Ca' Foscari. Une vingtaine d'années plus tard, Poli, avec d'autres moyens scéniques, peut vérifier ses conceptions de mise en scène relatives aux drames sacrés dans l'opéra de Boito. Dans ses notes d'intention, il explique que le mythe de Faust conserve non seulement la thématique chrétienne du Mystère, mais aussi les formes scéniques particulières qu'il a pu étudier précédemment en profondeur. L'action se déroule, en effet, au-delà des normes pseudo-réalistes de temps et de lieu, dans un espace divisé en trois plans horizontaux qui correspondent aux trois règnes chrétiens : enfer, terre et ciel.

L'opéra de Boito est alors interprété par Giovanni Poli et par son scénographe et costumier Mischa Scandella en fonction de la simplicité et de la linéarité propre au théâtre médiéval, en privilégiant la pureté du symbole. Sur le plan scénique, ce travail a permis à l'artiste, comme il le déclare, d'insérer certaines « innovations qui s'inspirent directement de la version de Goethe »²⁹ : la présence du chœur sur la scène durant le Prologue ; la lutte entre les anges et démons durant l'Épilogue ; et la composition, dans le Sabbat classique, du chœur masculin des gentilshommes allemands et non pas de satyres ou de Grecs, de manière à souligner l'apparition d'une nouvelle civilisation tant espérée par Goethe et réalisable selon lui seulement à travers l'union de la beauté classique (pour cela le chœur féminin reste composé par des femmes grecques) et de l'esprit nordique.

Un critique de la représentation de Trieste note justement : « La collaboration entre le metteur en scène Poli et le scénographe Scandella a permis de réaliser ici, avec une véritable audace, l'aspiration de purger *Mefistofele* de ses oripeaux mélodramatiques pour l'axer dans la nouvelle

avec la compagnie de Palazzo Durini à Milan ; *Il miracolo di Teofilo* et *Un miracolo dei tre pellegrini* en 1966 avec la compagnie universitaire de Milan ; *De Jerusalem celesti* et *de Babilonia Civitate infernali* en 1970 avec la compagnie du Teatro all'Avogaria.

²⁹ Giovanni Poli, *Questa regia*, in *Programma di sala* cit.

simplicité du Théâtre médiéval, du Mystère et des Moralités. Pour cette raison il n'y a aucune projection et supra-structure, mais seulement des changements à vue et l'utilisation de trappes et de chariots »³⁰. Il est intéressant de noter que même dans la majestueuse mise en scène romaine le principe des entrées et des sorties par les trappes reste inchangé, maintenant ainsi cette idée de pureté et simplicité scéniques lorsque les conditions économiques auraient permis l'emploi d'autres machines de théâtre.

Dans la maquette du Prologue de la mise en scène de Trieste (doc. 6), « considérée comme la plus surprenante de la saison », la référence à la conception appienne de la scénographie, évoquée dans la notice « Regia Lirica », est immédiate. Pour Poli « les escaliers, les plans inclinés et les tréteaux aux hauteurs différentes sont les éléments physiques où le chœur et les acteurs peuvent se disposer horizontalement et verticalement et exprimer ainsi figurativement une ambiance déterminée, en animant et en faisant participer tous les éléments fixes de la scène à l'action dramatique – qui est dynamique et variable »³¹. Dans le registre des indications pour les *maestri sostituti*³², nous pouvons lire que pendant le Prologue, depuis la trappe positionnée à droite, entrent sur scène six diables et six danseuses (inexistant dans le *Mefistofele* de Boito) suivis par Mefistofele. Au lever de rideau, nous trouvons soixante hommes et quarante-cinq femmes choristes, douze garçons chanteurs figurant le chœur des âmes bienheureuses ainsi qu'un chœur composé de vingt-quatre pénitents. Toute cette foule impressionnante de choristes aurait dû se trouver, selon les indications scéniques de Boito, en dehors de la scène. Ce choix scénique a probablement influé aussi sur la partition ou du moins sur la perception du public qui entendait la voix des choristes sans le filtre des parois latérales. La critique de l'époque s'aperçoit aussi de cette nouveauté scénique et déclare : « le chœur a eu dans cette édition

³⁰ Danilo Soli, *Forza e candore medievale nel ritorno di Mefistofele*, « Messaggero Veneto », 20 febbraio 1968.

³¹ Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 550.

³² Le *maestro sostituto* ou *collaboratore*, en français « remplaçant » ou « collaborateur », est le répétiteur, l'assistant du chef principal. Dans les archives de la famille Poli, nous avons retrouvé la *distinta*, c'est à dire le registre, de la mise en scène, des accessoires, des costumes, ainsi que les maquettes des accessoires (masques, costumes, objets de scène) réalisés par Mischa Scandella, le plan du théâtre avec les indications des mouvements des chanteurs, les indications pour les maîtres remplaçants et quelques notes personnelles du metteur en scène relatives à la représentation de Rome en 1970.

un rôle de premier plan »³³. En effet même au niveau visuel, comme on peut le remarquer grâce aux photos de scène de la première édition (doc. 5), l'impact du chœur dans le Prologue devait être impressionnant. Sur scène se trouvait une foule de choristes représentant les âmes blanches entourant le mal et s'opposant à lui dans une confrontation compacte. Au niveau tonal, Poli et Scandella ont décidé de jouer sur l'opposition nette entre le blanc des bienheureux et le noir des esprits de l'enfer. Ce choix nous semble une autre tentative de la part de Poli de se rapprocher de la conception goethéenne du drame. De ce fait, dans l'œuvre de Goethe, surtout grâce à la *Dédicace* et au *Prologue au théâtre* (ces deux premiers moments de réflexion ne paraissent pas dans la deuxième version de Boito), il est clair que Dieu et Méphistophélès représentent les symboles de la polarité humaine de l'âme de Faust et de l'homme moderne avec « l'esprit en tumulte qui le mène loin » et qui « prend au ciel les étoiles les plus belles et de la terre les plaisirs suprêmes »³⁴. Il nous semble que Poli ait voulu rendre cette conception bipolaire du monde, continuellement en tension entre la lumière et les ténèbres, à travers un chromatisme bien précis par lequel le scénographe Mischa Scandella décide de caractériser la scène du Prologue et de l'Épilogue, et d'une façon générale toute la mise en scène de Trieste.

Il nous semble alors évident que Poli attribue une place centrale dans son *Mefistofele* au chœur, conçu comme le protagoniste absolu de la scène, de même que dans la tradition pré-eschyléenne. Une conception éloignée du théâtre psychologique où le personnage-protagoniste exprime ses propres problèmes et angoisses, à l'écart des autres. Ce choix de donner une place principale au chœur dans l'action se charge de significations nouvelles et plus profondes, comme si Poli voulait souligner que cette recherche de la vérité dans l'époque moderne ne concerne pas l'individu isolé mais la société tout entière. L'être humain n'est plus vu dans sa recherche solitaire et romantique de la vérité mais comme une partie d'un tout, dans une société en mouvement : les échos des mouvements de révolte de 1968 se font entendre aussi sur la scène de l'opéra italien.

L'influence du Moyen-Âge gothique est très présente aussi dans la scène du dimanche de Pâques dans la version de Trieste (doc. 7), clairement inspirée des peintres nordiques, notamment le hollandais Bosch

³³ *Mefistofele a Caracalla dopo qualche difficoltà*, « Il popolo », 7 juillet 1970.

³⁴ Goethe, *Prologo in cielo*, in *Faust* cit., p. 28.

et le flamand Brueghel, auteur du célèbre tableau de *La Tour de Babel* réalisé en 1563, source indubitable d'inspiration pour la toile de fond de la scène qui représente idéalement la ville de Francfort. Arrêtons-nous maintenant sur l'analyse de ce tableau magistralement conçu et orchestré par Poli où nous retrouvons les centres d'intérêt qui caractérisent son interprétation, c'est-à-dire : la jouissance du chœur, le goût pour un esprit médiéval et l'adhésion à la pensée de Goethe. Cette première scène de l'acte I se déroule à Francfort pendant le dimanche de Pâques, la plus importante fête chrétienne où se commémore la résurrection de Jésus Christ³⁵. La Kermesse de Goethe ne se déroule pas dans une localité précise ; on comprend alors pourquoi Boito choisit cette ville, en référence au lieu d'édition du premier Faust. Ce lien, mis en évidence par Alison Terbell Nikitopoulos³⁶, justifie sans le savoir la reconstitution médiévale que Poli fait de la scène où, selon le registre de la mise en scène, sont présentes cent quatre-vingt-dix-sept personnes parmi lesquelles choristes, figurants, danseurs et acteurs : signe remarquable de l'importance des actions chorales. L'implantation scénique diffère sensiblement dans les deux éditions (doc. 8), même si dans les deux cas la place de Francfort est envahie par le peuple dans un climat de fête populaire. La scène triestine se déroule devant et sur l'escalier sous le regard attentif des divinités célestes. Le point de fuite de la scène est déplacé étrangement vers le haut et indique une tension dramatique qui s'oppose à la matérialité de l'action offerte à la vue des spectateurs. Au centre, contrairement aux intentions du scénographe qui le plaçait à l'écart sur la droite, se trouve le tréteau des comédiens *dell'arte* (doc. 5 et doc. 6). Il n'est cependant pas surprenant que Poli, connu à l'époque dans toute l'Europe pour ses expérimentations sur les bouffons et les

³⁵ L'opéra de Boito, véritable synthèse de l'œuvre de Goethe, commence par un Prologue au ciel où Mefistofele arrive pour lancer un défi à Dieu ; vient ensuite l'acte I où la première scène se déroule à Francfort durant le dimanche de Pâques, puis un second tableau dans le cabinet du même Faust où le pacte est conclu. L'acte II est divisé lui aussi en deux tableaux : le premier se déroule dans le jardin de Martha où a lieu la rencontre entre Faust et Margherita ; le second est entièrement dédié au Sabbat infernal où Mefistofele exhibe toute sa méchanceté et toute sa perfidie à l'égard du genre humain. Les actes III et IV sont, en revanche, composés d'un seul tableau, représentant respectivement la prison où a lieu la mort de Margherita, et la Grèce antique où l'union entre Faust et Helena est scellée. L'opéra se conclut sur un Épilogue qui se passe de nouveau dans le cabinet privé de Faust et dans lequel nous assistons à sa mort et à sa rédemption. Nous avons utilisé l'édition : Arrigo Boito, *Mefistofele*, trad. d'André Segond, Arles-Marseille, Actes Sud/Opéra de Marseille, 1994.

³⁶ Alison Terbell Nikitopoulos, *Il "Faust" unica fonte del "Mefistofele"?*, in Arrigo Boito, *Atti del Convegno...* cit., p. 254.

personnages de la comédie improvisée, lui fasse une place d'honneur. La scène de pantomime a lieu après la danse des jeunes et belles paysannes probablement en concomitance avec un long moment orchestral qui précède l'entrée du vieux Faust accompagné de son fidèle Wagner. Une autre particularité de cette scène, dans la version de Poli, est la présence d'au moins cinq moines encapuchonnés à la place du seul moine que proposait Boito. Nous avons pris connaissance de cet élément encore une fois grâce au registre de la mise en scène. Ce choix de Poli se charge de sens dans les mots que Boito avait utilisés pour justifier son choix audacieux de mettre scène un moine à la place du traditionnel chien : « il est connu, écrivait Boito, que Gœthe met à la place du moine gris un chien barbu, mais il est connu aussi que les vieilles légendes et les anciennes peintures de Faust mettent le moine gris. Nous [...] avons préféré la forme ancienne, convaincus que le tempérament anticlérical du poème de Gœthe serait ainsi accentué »³⁷. Le sinistre moine et ses doubles qui suivent Faust dans la foule jusqu'à sa maison paraissent incarner la continuité entre le mal et l'église, entre le sacré et le profane, dans une multiplication de présences qui confondent davantage l'esprit déjà troublé de l'ancien docteur par une représentation multiple du mal, afin d'indiquer presque son omniprésence dans la vie de toute société. Et c'est vraiment la société tout entière que Poli veut représenter sur cette place aux pieds de la ville haute qui, dans l'édition de Rome, prend une physionomie spatiale différente, horizontale et encadrée par les trois arcs qui pourraient symboliser les trois portes de l'enfer, du purgatoire et du paradis (doc. 8). Dans cette deuxième production, le tréteau de *commedia* et ses sept chariots allégoriques occupent l'immense scène des thermes de Caracalla. Mais encore une fois les symboles démoniaques se confondent avec les symboles divins assumant ainsi une valeur cosmique, où les polarités se rejoignent.

« Je crois, affirmait Poli, dans un théâtre qui soit un lieu de rassemblement pour affronter et discuter des questions et des problèmes d'ampleur universelle et transcendante »³⁸, ceux à l'évidence que lui offre l'interprétation du mythe faustien dans le *Mefistofele* de Boito, auquel il confère la signification métaphorique et mythologique du drame de Gœthe et qui semblait s'être perdue³⁹.

³⁷ Arrigo Boito, *Mefistofele*, Milano-Napoli-Firenze, Ricordi, 1868, p. 12 (acte I, n. 3).

³⁸ Giovanni Poli, in *Non si va a teatro soltanto per ridere*, cit.

³⁹ « En matière de synthèse dramaturgique Boito a été [...] très habile dans le choix des moments saillants de *Faust*, mais pour construire une dramaturgie fonctionnelle au style

Doc. 1 Chronologie des mises en scènes du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans les plus importants théâtres d'opéra en Italie.

Teatro Comunale de Trieste (1937-2011) : 1937-38, 1950-51, 1957-58, 1967-68.

Gran Teatro La Fenice de Venise (1878-2011) : 1878-79, 1886-87, 1898-99, 1914-15, 1924-25, 1933-34, 1943-44, 1954-55, 1968-69.

Teatro alla Scala de Milan (1868 et 1950-2011) : 1867-68, 1951-52, 1957-58, 1963-64, 1994-95.

Teatro Regio de Parme (1829-2001) : 1886-87, 1890-91, 1898-99, 1904-05, 1911-12, 1921-22, 1931-32, 1937-38, 1947-48.

Teatro dell'Opera de Rome (1887-2010) : 1887-88, 1899-1900, 1902-03, 1904-05, 1909-10, 1911-12, 1913-14, 1916-17, 1917-18, 1918-19, 1919-20, 1923-24, 1924-25, 1929-30, 1935-36, 1937-38, 1940-41, 1943-44, 1944-45, 1954-55, 1958-59, 1960-61, 2009-10.

Terme di Caracalla (saison estivale du Teatro dell'Opera de Rome) : 1944, 1946, 1948, 1949, 1952, 1953, 1970.

Teatro Comunale de Bologne (1975-2012) : 1975-76, 1881-82, 1883-84, 1900-01, 1918-19, 1927-28, 1937-38, 1952-53.

Teatro di San Carlo de Naples (1737-1987) : 1983-84, 1885-86, 1888-89, 1895-96, 1898-99, 1901-02, 1904-05, 1908-09, 1911-12, 1915-16, 1919-20, 1922-23, 1925-26, 1927-28, 1934-35, 1938*⁴⁰, 1945-46, 1950-51, 1951-52*, 1952-53*, 1955-56*, 1960-61*, 1965-66*.

Doc. 2 Mises en scènes d'opéra de Giovanni Poli

Année	Opéra	Compositeur	Théâtre
1961	<i>Il matrimonio segreto</i>	<i>Cimarosa</i>	<i>Teatro La Fenice de Venise</i>
1961	<i>La via della croce</i>	<i>Ghedini</i>	<i>Festival Biennale de Venise</i>
1962	<i>L'amore delle tre melarance</i>	<i>Prokofiev</i>	<i>Festival des Deux Mondes de Spolète (reprise : Teatro Verdi de Trieste)</i>
1962	<i>Wozzeck</i>	<i>Berg</i>	<i>Teatro La Fenice de Venise</i>
1964	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	<i>Rossini</i>	<i>Teatro La Fenice de Venise (reprise : Teatro Verdi de Trieste)</i>

opératique il devait simplifier la source de ses références métaphoriques » (Michele Girardi, *Mefistofele: un'affascinante utopia* [<http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/boito-mefistofele-girardi.htm>])

⁴⁰ Le signe * indique les représentations de la saison estivale de Naples dans le cadre de la manifestation « Estate musicale napoletana ».

1964	<i>Turandot</i>	<i>Puccini</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>
1965	<i>Wozzeck</i>	<i>Berg</i>	<i>Teatro Nuovo de Turin</i>
1966	<i>Canto di Natale</i>	<i>Liviabella</i>	<i>Teatro Comunale de Bologne</i>
1966	<i>Hansel e Gretel</i>	<i>Humperdinck</i>	<i>Teatro Comunale de Bologne</i>
1967	<i>Il sorriso ai piedi della scala</i>	<i>Bibalo</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>
1968	<i>Mefistofele</i>	<i>Boito</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>
1968	<i>La sposa sorteggiata</i>	<i>Busoni</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>
1968	<i>Peter Grimes</i>	<i>Britten</i>	<i>Teatro Nuovo de Turin (repri- se : Teatro Verdi de Trieste)</i>
1969	<i>Il giocatore</i>	<i>Prokofiev</i>	<i>Teatro dell'Opera de Rome</i>
1969	<i>La sposa sorteggiata</i>	<i>Busoni</i>	<i>Teatro dell'Opera de Roma</i>
1969	<i>Turandot</i>	<i>Puccini</i>	<i>Teatro Comunale de Bologne</i>
1970	<i>Mefistofele</i>	<i>Boito</i>	<i>Terme di Caracalla – Teatro dell'Opera de Rome</i>
1970	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Puccini</i>	<i>Festival de Ljubljana (repri- se : Teatro Verdi de Trieste)</i>
1970	<i>Il paese dei campanelli</i>	<i>Lombardo et Ranzato</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>
1971	<i>Il ratto del serraglio</i>	<i>Mozart</i>	<i>Teatro La Fenice de Venise</i>
1971	<i>Rappresentazione e festa di carnasciale e della quaresima</i>	<i>Malipiero</i>	<i>Teatro dell'Opera de Rome</i>
1972	<i>Il campiello</i>	<i>Wolf-Ferrari</i>	<i>Teatro Verdi de Trieste</i>



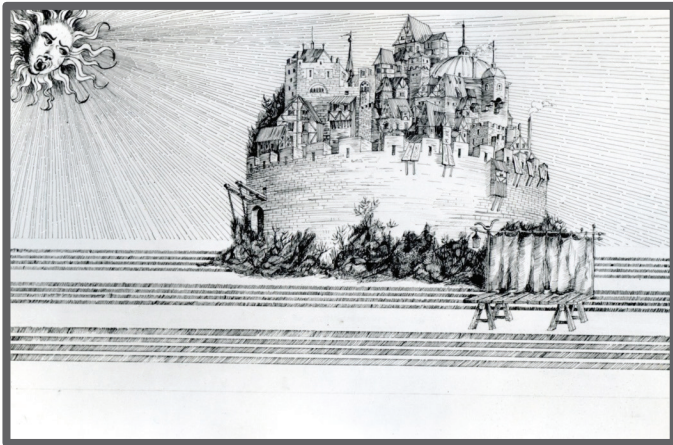
Doc. 3 Maquette du *Prologo*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Teatro Verdi de Trieste, 1968 – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste.



Doc. 4 Photo de scène du *Prologue*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Teatro Verdi de Trieste, 1968 – Archives privées de la famille Poli, Venise.



Doc. 5 Act I, *Place de Francfort*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Teatro Verdi de Trieste, 1968 – Archives privées de la famille Poli, Venise



Doc. 6 Acte I, *Place de Francfort*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Teatro Verdi de Trieste, 1968 – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste.



Doc. 7 Acte I, *Place de Francfort*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Teatro Verdi de Trieste, 1968 – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste.



Doc. 8 Acte I, *Place de Francfort*, in Arrigo Boito, *Mefistofele*. Théâtre de Caracalla, 1970 – Archives historiques du Teatro dell'Opera de Rome.

Mythe de l'Artiste, Mythe de Soi ?



Jean-Georges Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène

Arianna Fabbricatore
Université Paris-Sorbonne

*Je tiens ce monde pour ce qu'il est :
un théâtre où chacun doit jouer son rôle* (I, 1)
William Shakespeare, *Le Marchand de Venise* (1600)

Milano, 3 agosto 1774

Al fratello.

Credo che ti farà piacere il programma del ballo primo che il signor Noverre ci dà sul teatro. Egli è seguito con tutta la pompa: abiti bellissimi, illuminazione di mezzogiorno, ogni ultimo figurante decente e nobile e gran popolazione sulla scena. Sinora però manca d'interessare il cuore e non ha superato l'Angiolini, che ha saputo farci fremere nella *Semiramide* ed occuparci con un seguito interessante nel *Solimano Secondo*. Ma Noverre anche in quel genere è maestro, l'ho veduto a Vienna¹.

C'est ainsi que Pietro Verri présente à son frère Alessandro l'arrivée de Jean-Georges Noverre sur la scène milanaise : ses mots témoignent des attentes frémissantes que le public milanais avait eues à l'égard du célèbre maître de ballet français ainsi que de la compétition ouverte entre celui-ci et son prédécesseur Gasparo Angiolini qui prenait sa place de maître de ballet à Vienne. Le programme que Pietro mentionne est celui du ballet *Apelle et Campaspe*, entracte de l'intermède *La Pescatrice* de Piccinni qui inaugurerait la saison automnale du Théâtre Ducal de Milan en 1774.

¹ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri (1766-1797)*, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giuliani, Milano, Cogliati, 1911-1940, vol. VII (1931), p. 9 (lettere XI).

Noverre est conscient des enjeux que ce nouveau contrat milanais impliquait pour sa carrière et d'ailleurs, encore maître de ballet à Vienne, il avait préparé le public érudit de la capitale lombarde en faisant publier à Vienne et à Milan sa caustique *Petite Réponse* aux *Lettres* enflammées de son rival². Dans cette *Réponse* Noverre avait clairement énoncé les principes de sa poétique : après avoir défini le statut de la danse comme art imitateur et expressif qui doit « peindre et imiter [...] tracer avec des teintes justes les sentimens les passions les affections de l'âme », il avait refusé catégoriquement les règles aristotéliennes et soutenu la liberté de composition en opposant à 'l'exactitude de convention' de son rival 'une licence raisonnable', sans manquer de soutenir l'importance des livrets de ballet et de leur publication. La trace de cette correspondance polémique et de la rivalité entre les deux maîtres est bien lisible dans *l'Avis au public* qui figure dans les premières pages du livret milanais, où Noverre ironise sur les « instructions publiques » qu'Angiolini lui avait réservées dans ses lettres. C'est dans cet espace para-textuel que Noverre tente d'établir un pacte de confiance avec son nouveau public :

Je n'ignore point que je viens remplacer ici un homme, qui a des talents ; je lui en dois même supposer des sublimes d'après les conseils, et les instructions publiques, que son amitié a voulu me donner ; mais l'éloignement m'a privé de l'avantage d'admirer de près les tableaux ingénieux de ses pantomimes. Ses écrits m'ont étéés [*sic*] avantageux sans me rendre meilleur, parce que dans notre art tout est fuyant, et passager, et que les peintures vivantes nous inspirent bien mieux, que l'élocution, et l'éloquence.

Je ne me présente donc point aux Milanois avec cet amour propre, et cette assurance, qui est le fard du Charlatanisme, et de l'ignorance. Je viens solliciter les bontés, et l'indulgence du Public ; je viens le supplier de vouloir m'encourager.

² Jean-Georges Noverre, *Introduction au ballet des Horaces ou Petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, 1774. Noverre fait publier cet opuscule, le 1^{er} janvier 1774 à la fois à Vienne et à Milan, en réponse aux *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi* (1773) qu'Angiolini lui avait adressées à l'occasion de la lecture des programmes que Noverre lui avait offerts de façon provocatrice. C'est un texte polémique anti-angiolinien dans lequel Noverre, après une introduction sur l'art pantomime 'borné et languissant' dont il s'attribue le rôle d'innovateur et de précurseur, justifie et argumente ses choix dramaturgiques et ses principes esthétiques. Puisque Noverre avait réussi ses négociations avec le théâtre de Milan pour un engagement à partir d'août 1774, cette double publication paraît un geste médiatique qui vise la préparation de son nouveau public.

Tout en reconnaissant publiquement la compétition avec son prédécesseur, Noverre suggère, dès la litote qui ouvre le premier paragraphe cité, l'amointrissement de cette rivalité où l'auteur se présente implicitement gagnant : en opposant les écrits à l'art, les peintures vivantes à l'éloquence de son rival, il relève le défi et fait appel, par sa *captatio benevolentiae*, au goût du public pour juger de sa pratique qui s'oppose à celle du maître de ballet italien. Or il est légitime de croire que dans un contexte partagé entre partisans d'Angiolini et sympathisants de Noverre, le choix de ce ballet n'est pas anodin : complémentaire à la *Réponse* viennoise, il représente la preuve pratique que son auteur choisit d'apporter pour ses débuts à Milan.

L'importance que ce ballet acquiert aux yeux de son créateur est consolidée lorsqu'on constate la fréquence des reprises : après la première représentation de Vienne en 1773, et celle de Milan en 1774, nous enregistrons Paris et Fontainebleau en 1776, ainsi que Lyon en 1787. En 1776 Noverre obtient, grâce à l'intervention de son ancienne élève la reine Marie-Antoinette, le poste de Maître de Ballet de l'Opéra de Paris. Ce poste est pour le chorégraphe la réalisation d'un rêve qu'il avait poursuivi toute sa vie et qui représente le couronnement de sa carrière. Pourtant, sa nomination n'ayant pas respecté l'usage en vigueur, Noverre se trouve confronté à un milieu fort hostile : en compétition directe avec ses danseurs, il doit encore une fois démontrer ses capacités créatives et conquérir son nouveau public. Il choisit pour ses débuts sur les scènes de l'Académie Royale de Paris *Apelle et Campaspe*. À la fin de sa longue carrière, Noverre retourne sur la scène lyonnaise où il avait travaillé pendant plusieurs saisons³. Le 28 mars 1787, alors qu'une soirée est donnée à son bénéfice, il choisit encore, dans un vaste répertoire de grands succès, son ballet *Apelle et Campaspe*, comme si cela incarnait sur scène la quintessence de son travail. Or, compte tenu du contexte milanais et sans nier l'évidente valeur programmatique intrinsèque de ce ballet, il s'agira ici de se demander de quelle esthétique il se fait le véhicule scénique, dans quelle mesure il permet de définir les principes poétiques de Noverre en opposition à ceux de son rival.

³ Après ses débuts à la Foire St-Laurent, c'est à l'Opéra de Lyon que Noverre commence sa carrière de maître de ballet. Sur la carrière lyonnaise de Noverre, cf. Françoise Dar-tois, *Noverre à Lyon et sa postérité*, in Jean-Georges Noverre (1727-1810). *Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direction de Marie-Thérèse Mourey, « Musicorum », 10 (2011), pp. 85-95.

1. Les sources mythologiques : choix d'un sujet

Si le ballet milanaïsi constitue la preuve pratique d'une poétique qui se place explicitement en opposition à celle d'Angiolini, le choix du sujet représente un premier indice qui nous oriente déjà vers les intentions esthétiques qu'exprime le chorégraphe à travers ce ballet dans un contexte si exceptionnel. *Apelle et Campaspe* met en scène l'histoire mythique d'Apelle, célèbre peintre de la Grèce antique, dont Pline l'Ancien avait raconté la légende du portrait de Campaspe dans sa *Naturalis historia*⁴ : alors qu'il était en train d'esquisser le portrait de Campaspe, Apelle tombe amoureux de la concubine d'Alexandre qui décide de la lui offrir.

Le choix d'un sujet mythologique n'est pas en soi original car le mythe en tant que source d'inspiration occupe traditionnellement un rôle primaire dans les productions chorégraphiques françaises et italiennes du XVII^e et du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un corpus littéraire-mythologique – ce que l'historien Colin Baley appelle la « mythologie galante » – où les amours et les aventures des dieux et des héros sont reprises sans souci d'adhésion à la source littéraire : le but est de solliciter le plaisir des yeux du public en accord avec le rôle de divertissement ou d'intermède qu'on attribuait à la danse théâtrale. Avec l'émergence du ballet pantomime, qui affirme les capacités narratives du langage du corps, le mythe – du point de vue sémantique – assume une double fonction. D'une part la difficulté d'exprimer, par la mise en scène muette d'un ballet, une action dramatique complète, oriente les maîtres de ballet vers le choix de sujets connus par le public tels que les mythes historiques ou littéraires qui, étant aisément reconnaissables, assuraient l'intelligibilité du ballet. D'autre part ce choix se révèle fonctionnel à la construction théorique de la dignité que la danse, considérée comme un art futile et même dangereux, inapte à enseigner et propre au seul divertissement, voulait conquérir. Ainsi, le traitement de sujets sérieux pouvait être le gage de ses capacités expressives et le garant de la valorisation de la danse en tant qu'art d'imitation.

Si l'on adopte la distinction que Starobinski propose dans son article *Le Mythe au XVIII^e siècle* et qu'Alan Brown reprend pour démontrer le

⁴ Pline l'Ancien constitue la première source d'information sur ce peintre, Apelle de Cos (ou Apelles), ayant vécu au IV^e siècle av. J.C. (*Naturalis historia*, XXXV, 79-97).

classicisme d'Angiolini⁵, on identifie deux emplois du mythe : un premier emploi 'normalisant' des récits mythologiques, largement exploité tant par Noverre que par Angiolini et un emploi 'érudit' qui a la fonction de lier avec plus de rigueur l'œuvre à une culture classique antique. Brown démontre comment Angiolini adhère à cet emploi 'érudit' à travers une œuvre exemplaire : le ballet pantomime tragique *Semiramis*⁶. Ce ballet – avec *Don Juan*⁷ – constitue pour l'historien le véritable modèle poétique du maître de ballet italien qui signe un livret-programme paradigmatique : la *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens*⁸. Une analyse plus détaillée de ce manifeste⁹, révèle que l'emploi 'érudit' qu'Angiolini fait de la mythologie a, dans ce cas, un but bien précis : l'érudition qui se manifeste dans le choix d'un modèle tragique, la nouvelle structuration chorégraphique de la tragédie de Voltaire, la justification de l'élimination de certains épisodes, les références précises à Voltaire, et surtout l'évocation explicite des règles aristotéliennes comme étant essentielles dans la création des tissus dramatiques des ballets nous fournissent autant de preuves de l'esthétique classique d'Angiolini qui, à l'aide de la plume de Calzabigi¹⁰, veut imposer à la danse un nouveau

⁵ Jean Starobinski, *Le Mythe au XVIII^e siècle*, « Critique », XXX, 366 (novembre 1977), p. 979 (cité par Alan Brown, *Elementi di Classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996, pp.121-137).

⁶ Ballet pantomime tragique représenté à Vienne, le 31 janvier 1765, sur la musique de Gluck.

⁷ *Le Festin de Pierre*, Ballet Pantomime composé par Mr. Angiolini maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le... Octobre 1761, Vienne, Trattner, 1761.

⁸ Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765*. Vienne- Milan, Trattner, 1765.

⁹ Sur la valeur programmatique de ce texte, cf. notamment Arianna Fabbriatore, *Sémiramis, ballet pantomime tragique : l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*, in *L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011* (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2012, « Travaux et Documents », 53, pp. 123-142.

¹⁰ C'est Calzabigi même qui revendique la paternité de ce texte. Ranieri Calzabigi, *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, t. I, pp. 208-209. Bien que les spécialistes qui travaillent sur la danse du XVIII^e siècle ne soient pas unanimes (cf. Stefania Onesti, « L'arte di parlar danzando ». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, « Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture,

rôle social, comparable à celui de la tragédie. Dans un siècle où l'utilité publique est le critère esthétique essentiel, le lien avec la tragédie et sa fonction cathartique devait permettre de démontrer la valeur sociale de l'art de la danse.

Si le rapport avec la source littéraire constitue chez Angiolini le symptôme d'une esthétique classique qui s'appuie sur la structure poétique pour affirmer l'utilité sociale de la danse, chez Noverre ce rapport est très faible : avec *Apelle et Campaspe* il élude le modèle poétique pour créer un lien avec l'art de la peinture ; au centre de sa création milanaise trône la figure d'Apelle, l'un des plus célèbres peintres de l'Antiquité, emblème de l'imitation de la nature s'imposant comme modèle d'excellence. La centralité d'Apelle est d'autant plus évidente si l'on compare la version milanaise et sa création originale viennoise de 1773 : pour ses débuts milanais Noverre décide de manifester cette centralité en remplaçant le titre de la version originale, *Alexandre et Campaspe de Larisse*, qui avait comme protagoniste le prince, par le nouveau *Apelle et Campaspe*. Une modification qui est suivie, dans la hiérarchie des personnages, par la montée du couple d'amants déclassant le duo Alexandre-Éphestion. En réalité, avec *Apelle et Campaspe*, Noverre s'éloigne sensiblement aussi bien de l'emploi 'normalisant' que de l'emploi 'érudit' et s'il choisit ce genre de sujet pour débiter à Milan, c'est pour proposer, à travers une nouvelle utilisation du mythe, une mise en pratique de son esthétique.

2. Le livret milanais¹¹ : réception et enjeux

Contrairement à la tradition du Théâtre Ducal, la représentation milanaise est accompagnée d'un livret en français et en italien de trente-quatre pages, publié à part¹². La structure du livret reprend celle des

visioni», I, 0 (2009), p. 1 n. 2), Anna Laura Bellina allègue maintes preuves de la paternité de Calzabigi (cf. Anna Laura Bellina, *I gesti parlanti ovvero Il recitar danzando. 'Le Festin de pierre' e 'Sémiramis'*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 111-113).

¹¹ Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que toutes les citations n'ayant pas de note sont tirées du livret milanais conservé à la Bibliothèque de l'Opéra : *Regio Ducal Teatro di Milano, Anno 1774 – 1776*, Raccolti e annotati da Lodovico Silvestri, vol. XXXII, Milano.

¹² Les ballets mis en scène au Ducal de Milan avant l'arrivée de Noverre ne sont pas, à quelques exceptions près, supportés par un livret à part, mais ils sont mentionnés dans le livret d'opéra. En général, l'usage de publier des livrets s'affirme en effet après l'arrivée de Noverre en Italie. Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, *Le ballet théâtral et l'opéra italien*, in *Histoire de l'Opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, t. 5, p. 239.

livrets des *dramma per musica* : introduit par une dédicace au public, le livret annonce l'argument qui rappelle la source historico-mythologique :

Alexandre ayant ordonné à Apelle de faire le portrait de Campaspe, la plus chère de ses favorites, qui réunissoit à la beauté la plus rare ce que les Grâces ont de plus touchant, ce Peintre frappé des perfections, qu'il trouvoit réunies pour la première fois dans un seul modèle, en devint éperdûment amoureux. Alexandre s'en aperçut, il lui en fit le Sacrifice et la lui céda. Cette grandeur d'âme, cet empire, qu'il avoit sur lui-même, ne le rendoient pas moins illustre que ses grandes victoires. Il savoit commander aux hommes, et à ses Passions ; il soumettoit les uns ; il triomphoit des autres.

Après la liste des personnages et des interprètes, le programme prévoit cinq scènes dont seules la première et la dernière sont agrémentées d'une didascalie pour les décors. La scène 1 s'ouvre sur un tableau : Apelle prépare son atelier en attendant la visite d'Alexandre. Il s'agit d'une mise en scène dans la mise en scène : le peintre a déguisé ses élèves en Amours et Zéphyr et ses modèles en Grâces. Dans la scène 2 qui s'ouvre par l'entrée d'Alexandre accompagné d'Éphestion et de Campaspe, l'action se concentre sur trois tableaux : le premier est la présentation du portrait d'Alexandre qu'Apelle peint et qui est encore un tableau dans le tableau où les Grâces et les Amours créent des groupes différents autour du portrait d'Alexandre pour le mettre en valeur ; le deuxième tableau montre l'admiration d'Alexandre qui décide de commander à Apelle un portrait de Campaspe ; enfin, la scène se clôt sur une action bipartite ayant comme protagoniste Campaspe qui à la demande d'Alexandre exécute une première pantomime – 'les tableaux vivants' – et offre ensuite une performance de danse, une joyeuse gavotte qu'elle exécute avec les autres femmes. La scène 3 est encore structurée par une multitude d'épisodes à effet 'tableau dans le tableau' : elle est concentrée sur le choix du sujet pour le portrait de Campaspe qui devient, sous les yeux des spectateurs, Pallas, Flore, Diane, Vénus, grâce à tout un appareil d'accessoires, d'attitudes et de groupes éphémères. La scène se clôt sur la déclaration d'amour d'Apelle, mais une note de bas de page mentionne l'entrée de Roxane qui, ayant assisté à l'infidélité de Campaspe, sort en exprimant son intention de révéler à son amant la trahison. La scène 4 décrit la découverte de la trahison par Alexandre et son pardon, ce qui montre sa générosité à l'égard des amants. La dernière scène est concentrée sur la célébration de l'hymen.

La première remarque du point de vue thématique est l'évidente omniprésence de la peinture placée en un rapport analogique avec la

danse. Comme on le sait l'analogie n'est pas originale : Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*¹³ avait réactualisé¹⁴ le lien développé ensuite par les positions théoriques de Cahusac, Batteux, Voltaire et surtout Diderot selon lequel l'art pantomime est un langage qui parle aux yeux grâce à des postures et des attitudes qui rappellent les tableaux¹⁵.

Sur le plan de la structure purement dramaturgique, on relève au premier abord le déséquilibre entre les scènes et la multiplication de tableaux et d'épisodes. Compte tenu du contexte qui pousse tout naturellement le public vers une inévitable comparaison avec la dramaturgie bien plus classique d'Angiolini, Noverre n'échappe pas à des critiques sur ce point. En effet un commentateur anonyme dresse dans sa *Lettera a Madame**** sopra i balli di Apelle e Campaspe e di Adele, dati da Mons. Noverre nel Teatro di Milano (1774)*¹⁶ une critique détaillée. Il attaque la structure interne qui ne trouve pas le bon équilibre entre la danse proprement dite et la pantomime, ainsi que la charpente dramatique qui privilégie les épisodes à l'avancement épuré de l'action : « Il Programma promette tre quarti del tempo in azione, un altro quarto nel ballo. Tutto all'opposto; trovate tre quarti occupati dal ballo, un quarto appena dall'azione. Quale interesse può mai eccitare nell'animo dello spettatore un'azione tanto male divisa? Pare che Noverre si compiaccia di sacrificare sempre l'azione per formare degli episodi ». La critique ouvertement angiolinienne continue sur le même registre : on reproche au maître de ballet français le manque d'intelligibilité de certaines parties de sa création chorégraphique qui demeure obscure sans le support du livret, en particulier pour l'entrée du personnage de Roxane : « In una

¹³ Jean-Baptiste Dubos avait publié ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* en 1719, mais ce n'est que dans la deuxième édition, en 1733, que le philosophe ajoute une section consacrée aux pratiques théâtrales.

¹⁴ La théorie de l'*Ut pictura poiesis*, ou théorie des 'deux sœurs' remonte à l'Antiquité : aussi bien Aristote qu'Horace soutiennent et développent l'analogie entre les deux arts.

¹⁵ Dans *Le fils naturel*, Diderot soutient que « la danse attend encore un homme de génie : elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation » (cf. Denis Diderot, *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, Amsterdam, Rey, 1757).

¹⁶ Ce texte fait partie de *Due lettere scritte a diversi soggetti l'anno 1774, Napoli*, publiées par José Sasportes dans la revue « La danza italiana », 7 (1989), pp. 58-77 et reprises dans l'antologie de Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 - 1785)*, Torino, Paravia Scriptorium, 1998. La première lettre, à laquelle nous faisons référence, est écrite par un partisan d'Angiolini, alors que la deuxième, *Risposta alla medesima diretta a Madame*****, défend les positions de Noverre.

nota alla Scena terza voi da voi stessa vedrete la numerosa comparsa che in questa azione fa di Rospane, [...] introdotta unicamente per fare la spia. Quanto al di lei amore per Alessandro, ed alla gelosia per Campaspe, ci è convenuto riposare sulla fede di Noverre, poiché nell'azione non diede segni né dell'una dell'altra, né la conobbimo per Rospane, se non dopo aver letto la nota che vi accennò ». Enfin, la lettre analyse le rapport du ballet avec la source littéraire et condamne le manque de respect du sujet original et la façon peu fidèle dont on présente le personnage d'Alexandre qui « nella poesia [...] cede veramente il suo novello amore al primo amore di Apelle, e non compare, come nel ballo un uomo spossato, e annoiato di Campaspe (scena 4) [...] È mezzano di Apelle (scena 2), e giammai l'eroe che si è preteso di rappresentare ». En conclusion le ballet est défini comme 'une action très froide'. Les raisons que le commentateur avance sont simples : « io credo madama che Noverre abbia con questo spettacolo voluto darci una idea della danza ». Sans doute ne se trompait-il guère : Noverre entendait offrir aux Milanais un essai de sa danse. Toutefois, en observant de plus près ce ballet nous avons l'impression que le maître de ballet français va au-delà de la simple démonstration de son art.

3. Un ballet, plusieurs miroirs : portraits et autoportrait

Si le choix de ce sujet mythologique suggérait la volonté d'instaurer un lien entre la danse et la peinture, la construction dramatique consolide ce lien et tisse un évident rapport analogique entre les deux arts : ainsi, à travers le peintre sur la scène, Noverre brosse-t-il le portrait d'un compositeur de ballets idéal. Dès la scène 1, qui reste essentiellement inchangée dans toutes les versions, nous assistons à une mise en abîme – effet doublé par les décors qui prévoient des tableaux et une galerie de peinture – où le véritable protagoniste est le peintre. Un tableau dans un tableau qui inaugure l'analogie entre deux arts et deux artistes :

Apelle instruit de la visite d'Alexandre donne les dernières touches au portrait de ce Prince ; il a tout préparé pour recevoir son Maître : ses élèves sont déguisés en Amours et en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modèles, sont métamorphosées en Grâces. Il veut qu'Alexandre prenne son atelier pour celui des Jeux et des Plaisirs. *Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste*¹⁷. Des Amours broient les couleurs,

¹⁷ C'est nous qui soulignons.

d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des Présens de Flore, les offrent pour modèle. Les Grâces préparent la Palette et les pinceaux d'Apelle ; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter à Alexandre.

On s'aperçoit que le rôle incarné par le peintre est soudainement doublé d'un autre rôle : en préparant son atelier pour l'arrivée d'Alexandre, en créant 'ingénieusement' ses 'tableaux vivants', l'Artiste, qui avait auparavant choisi l'agencement de l'espace et des figures dans son portrait d'Alexandre, conçoit une 'mise en scène' suggestive dans l'espace réel. Ainsi, l'analogie entre 'artiste de la peinture' et 'artiste de la danse' est lancée par la manifestation d'une habilité commune : la conception et l'exploitation de l'espace du tableau bidimensionnel s'étend à l'espace théâtral tridimensionnel. Le lien est confirmé par le succès dont le spectateur du tableau vivant devient le témoin : « Alexandre, enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein et des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe ». L'évocation des trois éléments appréciés par Alexandre dans le portrait qu'Apelle lui montre – expression, dessin, coloris – fournissent une allusion supplémentaire à la relation analogique que Noverre avait explicitée déjà dans ses *Lettres sur la danse* où il proposait une métaphore fondatrice : « Un Ballet est un tableau, la Scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble & la vivacité des Scènes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en font le coloris ; enfin, le Compositeur est le Peintre »¹⁸. Si le « Peintre » est le « Compositeur », il n'est pas exclu qu'Apelle puisse représenter Noverre. Tout comme Raphaël s'était représenté dans son œuvre en Apelle le maître de ballet français suggère l'intention de livrer à son nouveau public un autoportrait original. C'est Noverre lui-même qui explicite l'intention de se peindre sur les scènes de ce ballet : dans la dédicace à la Reine rédigée pour le livret parisien, après avoir exprimé sa gratitude pour la protection obtenue et loué les grâces de sa protectrice, le maître de ballet n'admet la faiblesse de ses qualités d'écrivain que pour célébrer celles de l'artiste. Il propose clairement un lien analogique entre le 'peintre du ballet' et le 'peintre dans le ballet' et invite le spectateur à voir Apelle comme une méta-représentation de Noverre. Voici le passage : « Le respect m'impose silence, je me borne, Madame, aux sentimens de l'admiration et de la reconnaissance. Pour

¹⁸ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Lyon, Delaroche, 1760, pp. 1-2.

peindre un Alexandre il faut être un Apelles ; pour chanter les vertus, les grâces et les perfections de Votre Majesté, il faut être Voltaire ». Si à travers son ballet Noverre peint l'« art des tableaux vivants », tout en brossant un autoportrait métaphorique, nous pouvons nous demander quelle image de l'artiste Noverre souhaitait transmettre aux Milanais et dans quel but.

La scène du portrait de Campaspe offre au spectateur un aperçu de son travail de compositeur et s'impose comme un *exemplum* du processus artistique dont le point de départ est, comme chez son rival italien, l'imitation fidèle de la nature¹⁹, et qui selon Noverre se place sous le signe de l'imagination, de l'enthousiasme et du génie tout en mettant en scène les difficultés auxquelles l'artiste est confronté. On se souvient de la scène : Alexandre ayant demandé à Apelle un portrait de Campaspe, il quitte l'atelier et laisse le peintre choisir un sujet adapté à la beauté de son modèle. À l'aide de ses élèves, Apelle transforme Campaspe en Pallas, Flore, Diane et enfin en Vénus. Toujours insatisfait de son travail, Apelle brise sa palette et déclare son amour à Campaspe. Le point de départ du processus artistique est l'imitation fidèle de la nature à laquelle le compositeur doit viser : c'est Alexandre qui « l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidèle, un objet qui lui est cher ».

Si la première difficulté est représentée par le choix d'un sujet qui puisse mettre en valeur la beauté de la nature et qui puisse « rendre à cette beauté la séance la plus variée et moins ennuyante », la condition nécessaire à la réussite de ce processus créatif est l'amour. Un sentiment capital qui, d'une part, a la fonction de susciter l'imagination de l'artiste

¹⁹ Le principe de *mimesis* de la nature, paradigme esthétique fondamental au XVIII^e siècle, avait été attribué à la danse par Charles Batteux dans son *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, publié pour la première fois en 1753. Dès le premier chapitre de son ouvrage – « La nature des beaux-arts et leurs principes communs » –, il fournit une nouvelle définition de la danse comme art d'imitation, soutenant qu'elle doit représenter, par le secours des gestes et les mouvements du corps, une imitation de la belle nature, à l'instar de la musique ou de la peinture : « La Poésie, la Peinture et la Danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature : c'est par la vérité de cette imitation que les Ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité ; après avoir obtenu (ce qui est plus rare encore) les suffrages même de leur siècle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands Hommes ceux des Maîtres de Ballets, les plus célèbres dans leurs temps ! mais à peine les connoît-on ; ce n'est pas néanmoins la faute de l'Art » (Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753). Cf. Laura Alimo, *Mimesis della natura e ballet d'action*, Pisa-Roma, Serra, 2012.

en le poussant à une recherche presque obsessionnelle de l'imitation parfaite et du sujet idéal et, d'autre part, par ce désir de perfection, conduit momentanément l'artiste vers l'échec : « L'Amour qu'Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Elèves [...]. Il examine son modèle : il place Campaspe dans plusieurs attitudes, il en varie les aïres de tête et l'expression des traits [...]. Apelle éperdument épris, ne sait plus quel choix il doit faire... »

La recherche de l'imitation fidèle et du bon sujet poussent l'artiste à faire plusieurs essais : les métamorphoses de Campaspe montrent un peintre sous l'emprise de l'enthousiasme déclenché par son amour. Grâce à une construction parataxique qui décrit une sorte de fougue créative en *crescendo*, on perçoit la recherche de l'artiste comme le fruit de l'inspiration : « il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits ; il les efface encore » et ensuite il « commence à esquisser ». La recherche du sujet évolue à mesure que croît son insatisfaction : plein d'enthousiasme « il vole à l'ouvrage ; ce tableau ne le satisfait pas encore » et une frénésie de création s'empare de l'artiste en le faisant passer de la « vivacité » au « dépit » jusqu'au surgissement de l'idée géniale qui, elle, débouche sur un sentiment de colère et d'épuisement : « Apelle enchanté revole à l'ouvrage ; mais les pinceaux lui échappent de la main ; il brise sa Palette et éloigne tout le monde ». Pourtant l'échec n'est que momentané : c'est le caractère spontané et imprévu de l'inspiration, symptôme du génie de l'artiste, qui émerge de ce tableau peignant le processus créatif. Une qualité que Noverre n'avait pas manqué de souligner dès les premières scènes : par le procédé de l'isolexisme qui relie les termes « génie, ingénieusement, ingénieux », il avait suggéré, grâce à la métamorphose d'une même racine, la centralité qu'il accordait à cette qualité dans le processus créatif – en lien souvent avec le goût dominant de sa production littéraire – en opposition avec son rival.

La centralité du génie est poussée à tel point que dans la version définitive du ballet, celle qui est reportée par Noverre dans ses *Lettres* (1803), un nouvel épisode surprenant voit le jour : dans la scène du choix du sujet pour le portrait de Campaspe, alors qu'Apelle est en pleine création de ses tableaux vivants, Alexandre s'introduit dans l'atelier. Voici son étonnante réaction : « Apelle s'étant livré à son enthousiasme, et ayant rendu à la beauté qui l'enflamme, l'hommage que son cœur lui devoit, retourne à l'ouvrage. Alexandre, prévenu par Roxane, entre sans bruit ; il approche : à la vue du groupe qui lui semble céleste, il applaudit à

l'imagination brillante de l'artiste ; il voit qu'il a été trompé, et il sort pour ne point distraire Apelle de son travail »²⁰. Le fait que le monarque se rende compte de la trahison, comme l'auteur du livret tient à le préciser, et qu'il diffère son indignation canonique pour laisser la place au sentiment d'admiration du processus artistique auquel il assiste, met au sommet d'une hiérarchie imaginaire la puissance de l'art et le génie de l'artiste qui dépassent même l'honneur bafoué d'Alexandre.

Ainsi, l'image du compositeur que cet autoportrait transmet, celui d'un génie qui crée sous l'inspiration et l'enthousiasme insufflés par l'amour, apparaît comme étant essentiellement antithétique de l'image de l'artiste qu'Angiolini avait pu proposer dans ses écrits. Bien que leur point de départ soit le même, car Angiolini et Noverre embrassent tous deux le paradigme mimétique comme étant le principe de l'art de la danse, un écart se creuse entre les deux concernant le 'comment' de cette imitation : Angiolini affirme qu'une action dansée étant un drame, elle doit suivre ses règles ; Noverre riposte que « le Ballet étant un Art imitateur, peut emprunter pour plaire, tantôt les grâces du Drame et sa marche régulière, tantôt les variétés brillantes du Poème »²¹ et que son seul but est de « peindre et imiter [...] tracer avec des teintes justes les sentiments les passions et les affections de l'âme ». Si chez le maître de ballet italien le respect des règles présuppose une méthode, l'étude des sources, le respect des *auctoritates* et une inspiration modérée par la culture et la raison – ce qu'Angiolini appelle « un raziocinio entusiasmato »²² –, chez Noverre c'est l'enthousiasme et le génie qui guident la création²³. « On ne peut être poète sans génie », avait-il déclaré dans sa

²⁰ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St. Pétersbourg, Schnoor, 1803, vol. III, p. 187.

²¹ Jean-Georges Noverre, *Introduction au ballet...* cit.

²² *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre...* cit. L'inspiration, l'imagination, le génie doit, chez Angiolini se soumettre aux règles que fournissent les modèles : « Quando l'immaginazione mal regolata arriva a calpestare le regole e sfrenatamente oltrepassa i limiti prescritti dalla ragione e dall'esempio degli eccellenti modelli, diviene dichiaratamente nemica del buon gusto, padre e sovrano di ogni bella produzione ».

²³ D'ailleurs dans l'avant-propos du livret des *Horaces* de 1777, Noverre réitère sa position au-delà des règles classiques qu'il considère comme des « préjugés » et qu'il franchit au nom du génie : « On se plaindra peut être que je n'ai pas saisi les beautés de Corneille ; je répondrai pour ma justification, que les beautés d'un Art sont souvent inapplicables à un autre : si je me suis trompé dans le choix des moyens que j'ai risqué pour le succès de mon ouvrage ; je dirai que ce n'est qu'en franchissant les barrières du préjugé qu'on peut atteindre le vol rapide du génie » (*Les Horaces, Ballet-Tragique*, Paris, Académie Royale, 21 janvier 1777, musique de Starzer).

Réponse peignant un impitoyable tableau de l'artiste pédant, adressé évidemment à son rival. Dans ce texte, il donne au maître de ballet qui suit les règles classiques l'appellatif de « mercenaire en fait d'Art imitateur », le compare à un lévrier qui manque toujours sa proie, à « un de ces infortunés d'un naufrage qui s'accrochent aux règles comme à un morceau de liège », il considère ces compositeurs comme « froids et ennuyeusement méthodiques » et il oppose à cette typologie de faux artistes une envolée lyrique sur les beautés de l'imagination du génie et du goût.

C'est ainsi que sur la scène ces qualités fondamentales de l'artiste sont célébrées comme étant celles qui suscitent l'admiration du spectateur : dans la scène 2, face aux tableaux d'Apelle – le portrait d'Alexandre et le tableau vivant que l'artiste venait de créer sur scène – « Alexandre frappé du mérite du Peintre, et de la manière ingénieuse qu'il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son gout et à son génie ». On perçoit une double mise en abîme : lorsque le spectateur milanais assiste à l'admiration d'Alexandre, il se retrouve projeté dans un miroir, s'unit au spectateur sur la scène par ce sentiment d'admiration et applaudit avec Alexandre au goût et au génie de Noverre, créateur des peintures vivantes.

Le jeu des miroirs pourrait se poursuivre : le contexte polémique dans lequel Noverre choisit de mettre en scène ce ballet, tant à Milan qu'à Paris, nous invite à une allégorisation des deux personnages féminins que sont les deux rivales, Campaspe et Roxane. On se souvient de Campaspe qui dans la scène 2²⁴, sous les yeux enchantés d'Apelle, éclaire de façon pratique la distinction entre danse et pantomime, illustre les possibilités expressives de la pantomime et en même temps devient le moyen pour souligner les effets extraordinaires qu'elle produit sur le spectateur :

Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l'Artiste en chauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe : il la pose dans diverses attitudes : il lui fait exprimer successivement, une foule de sentiments ; ce qui forme un pas de deux plein d'action. Apelle frappé

²⁴ Dans cette scène, on devine aussi, de façon allusive, une volonté de démontrer la supériorité de l'art en mouvement sur l'art figé, soit de la danse pantomime sur la peinture : lorsqu'Alexandre ôte à Campaspe son voile, le peintre « recule de surprise et d'admiration » devant la beauté figée de la femme, mais ce n'est que grâce au mouvement, grâce à la vue de ses « tableaux animés » que son imagination est 'chauffée'. Ainsi, c'est la beauté unie aux possibilités expressives du modèle qui enchantent l'artiste et qui provoquent son amour foudroyant.

par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grâce que d'énergie, se sent vivement troublé. Alexandre qui veut donner à Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talents : Elles forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête et exécute avec les femmes la danse des Couronnes.

Dans cette double performance de pantomime et de danse elle semble incarner une synthèse des possibilités technico-interprétatives du nouveau ballet-pantomime, genre hybride qui conjugait les beautés de la danse et les potentialités communicatives de la pantomime. Elle se proposerait ainsi comme une allégorie du genre. Roxane, pour sa part, pourrait assumer un rôle opposé. Roxane est inexistante à Vienne, son personnage apparaît *ex novo* à Milan et a pour unique fonction d'être le témoin de la scène de trahison. C'est à Paris qu'elle acquiert une certaine épaisseur : Noverre ajoute une scène pour créer un tableau où Campaspe et Roxane se côtoient et Alexandre joue le rôle de modérateur. Dans ce tableau on pourrait déceler une nouvelle mise en abîme : il n'est pas impossible de deviner derrière les deux rivales l'allusion à une autre rivalité bien plus actuelle, celle entre deux maîtres de ballet et deux pratiques différentes. Dans cette perspective, Roxane, ancien amour d'Alexandre et rivale de Campaspe, pourrait représenter une allusion à l'ancien amour du nouveau public et la représentation de tout ce qui s'oppose à la danse pantomime symbolisée par Campaspe.

4. Le modèle dramaturgique : variables et constantes

Si avec Apelle, hypostase de la convergence entre le peintre et le maître de ballet, portrait ou autoportrait du compositeur, on assiste à une représentation métathéâtrale du processus créatif et à la construction d'un modèle d'artiste, c'est d'un travail comparatif entre les différents livrets qu'on peut déduire le modèle dramaturgique que ce ballet véhicule. Le livret du ballet nous fournit des indications précises sur la mise en scène, sur la construction des épisodes et sur la structure des scènes : comme le critique anonyme l'avait remarqué (« on dirait que Noverre aime sacrifier toujours l'action pour former des épisodes »²⁵),

²⁵ Dans la deuxième lettre des *Due Lettere scritte a diversi soggetti...* cit., le partisan de Noverre répond ainsi aux accusations concernant la multiplication des épisodes : « sento che vi spiacciono gli episodi, [...] come mai l'ornare un'azione, e l'accompagnarla di vaghe circostanze, si chiama sacrificarla? L'episodio n'est qu'un éloignement de son sujet, non è dunque una sostituzione, ma fregio anzi all'azione medesima, che Noverre ha sempre fatto con un proprio decoro ».

le livret milanais enregistre une multiplicité d'épisodes qui contrastent avec la conception classique de la construction dramatique. Selon les règles traditionnelles, l'action, chargée d'une valeur pédagogique, est orientée vers la fonction sociale du *placere et docere* grâce à sa capacité de susciter les passions du spectateur : ainsi l'unité d'action prévoit-elle l'expulsion de tout ce qui n'est pas nécessaire à sa fin. Si Angiolini avait embrassé cette poétique en affirmant la valeur exemplaire des personnages et en démontrant que, le ballet étant un drame, il doit en respecter les règles, Noverre, au contraire, n'hésite pas à introduire dans ses livrets des changements d'action qui semblent totalement circonstanciels et voués à surprendre plus qu'à éduquer le spectateur : ainsi, dans une perspective synchronique des représentations, l'unité et la cohérence de l'action principale semblent s'estomper alors que les épisodes deviennent l'essence nécessaire à l'architecture dramatique.

Bien qu'à première vue la structure dramaturgique des différentes versions semble essentiellement inchangée, une observation plus attentive permet de faire émerger une série de variations ou de transformations, tant dans la microstructure que dans la macrostructure, qui semblent confirmer la préséance des épisodes sur l'adhésion de l'action à son modèle. En mettant en parallèle les structures dramatiques des différentes représentations, on remarque immédiatement le déséquilibre qui règne entre les cinq versions : cinq scènes pour Vienne et Milan, six pour Fontainebleau tandis qu'à Paris et à Lyon la scène 5 fait figure d'acte II. La variation du nombre des scènes dérive des changements apportés dans le déroulement de l'action principale. Si à Vienne et à Milan on n'enregistre pas, en apparence, de changements remarquables, à Paris on assiste à l'émergence d'une nouvelle scène qui a comme protagoniste Roxane. Le rôle de ce personnage qui, comme nous l'avons vu, apparaît pour la première fois à Milan dans une fonction apparemment marginale, acquiert au fur et à mesure une importance variable dans le déroulement de l'action.

Mais on remarque un autre changement significatif : à Fontainebleau, dans la scène 4 de la trahison démasquée, Noverre surprend le spectateur par un épilogue étonnant : à la générosité d'Alexandre il substitue la vengeance. Regardons en détail. La scène de la trahison démasquée conserve un début commun à toutes les versions : Alexandre, accompagné d'Éphestion, entre dans l'atelier et découvre les deux amants. Dans les versions milanaise et parisienne, on assiste à la surprise d'Alexandre

qui en découvrant les deux amants est traversé par le ‘ressentiment’ : ce ressentiment n’est que passager car le prince retrouve vite la vertu qui le caractérise, la générosité. Pourtant, de la version milanaise à la version parisienne, les raisons du déroulement de l’action subissent une légère inflexion. Dans le livret de Milan deux phrases séparées illustrent cette lutte héroïque du prince face au dilemme entre la bienfaisance héroïque et une vengeance définie comme juste. Alexandre est le sujet grammatical de deux actions : il « se livre » et « sacrifie » ; « Alexandre combattu par les différens mouvement, qui agitent son âme, se livre à celui de la générosité. Il sacrifie par un effort peu commun, les sentimens d’une vengeance juste à une Bienfaisance vraiment Héroïque ». Si les actions du sujet soulignent bien cette lutte pour la victoire de la vertu, la réécriture du texte parisien efface à la fois le sacrifice d’Alexandre, la mention de son héroïsme, ainsi que l’effort nécessaire à son choix. La lutte intérieure du héros se dilue en une seule phrase où Alexandre « cède », « oublie » : « Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, *cède*²⁶ enfin à celui de la générosité, oublie, tout-à-la-fois, sa vengeance, son amour, et fait grâces aux perfides qui ont abusé de ses bontés, et de sa confiance ». Mais c’est à Fontainebleau qu’on assiste à un coup de théâtre qui renverse l’action : « Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, cède enfin à celui de la *vengeance*²⁷ ; il ordonne à ses gardes d’enchaîner le coupable ». La sévérité singulière d’Alexandre est intensifiée par sa réaction face aux larmes de sa maîtresse : « il résiste aux prières de Campaspe, et il se retire en peignant tous les sentimens qui agitent son cœur ». Ainsi, la vertu d’Alexandre, censée être au centre de l’action, apparaît en réalité comme un élément contingent qu’on peut retarder. Ce sentiment inédit de vengeance, qui diffère la célébration de la vertu du monarque à la scène suivante, avait probablement pour but de varier tout simplement deux versions presque identiques et dansées à un mois de distance avec les mêmes danseurs.

En effet, lorsqu’on compare les sous-titres des différentes versions, on a l’impression que la générosité d’Alexandre n’est presque rien d’autre qu’une adhésion forcée aux canons de l’exemplarité requise au XVIII^e siècle : *Le triomphe d’Alexandre sur soi-même* (Vienne et Milan) qui implique un dilemme et un choix héroïque, s’estompe rapidement dans la moins glorieuse *Générosité d’Alexandre*. De même, dans la hiérarchie

²⁶ C’est nous qui soulignons.

²⁷ C’est nous qui soulignons.

des personnages, seule la version viennoise prévoit à côté d'Alexandre le miroir de sa vertu : son ami Éphestion. Comme le critique anonyme l'avait remarqué, force est de constater que si Alexandre n'arrive pas à s'imposer en tant que héros de l'action – puisque son rôle semble réduit essentiellement à exprimer toute son admiration pour Apelle –, c'est que la célébration de la vertu – au cœur de la réforme du *dramma per musica*, ainsi que de la réforme choréique d'Angiolini²⁸ – ne constitue pas un objectif primordial des productions de Noverre. Au contraire : l'affaiblissement du personnage d'Alexandre et le triomphe spéculaire de celui d'Apelle révèlent l'intention du dramaturge d'éluider les visées morales traditionnelles du spectacle théâtral et de se concentrer sur la construction pratique d'un paradigme esthétique. Et si la valeur exemplaire du héros s'estompe dans l'exigence de susciter la surprise du spectateur, l'unité d'action est également entamée, alors que les épisodes, tels des ornements, deviennent structurants.

Tout comme dans la macrostructure, le déséquilibre et la variété connotent la microstructure des livrets. Dans une perspective synchrone on peut encore repérer des changements contingents dans les scènes où Noverre introduit tantôt un nouveau personnage, tantôt un nouvel épisode, tantôt un nouveau tableau. En plus de l'introduction éclatante du nouveau personnage de Roxane, d'autres personnages sont ajoutés ou écartés selon les exigences du moment. La Renommée, vestige des personnages allégoriques et fonctionnelle à un tableau marginal, disparaît après Milan, tandis que fait son apparition l'Élève chéri, fonctionnel à un épisode. Il en va de même pour les épisodes qui surgissent et disparaissent d'une version à l'autre. À la scène 3, consacrée à la vengeance de Roxane, à Lyon un nouvel épisode éphémère voit le jour : confiant à l'épouse d'Alexandre un nouveau rôle de médiateur qui sait susciter la générosité du prince, Noverre ouvre un espace pour une nouvelle performance dansée : « Roxane implore pour la liberté d'un Persan et d'une Persanne de la famille de Darius, elle lui est accordée ;

²⁸ Dans l'avis au public du livret *Semiramide*, publié à Venise, Angiolini explicite son ambition de faire de la danse une « école de vertu » : en citant sa source, Voltaire, il attribue à son art le même pouvoir que la tragédie qui l'avait inspiré : « Mr de Voltaire dedicò la sua bellissima Tragedia della Semiramide, la quale tra tutte è stata la mia unica guida, all'Eminentissimo Cardinal Quirini, dicendo : "C'est uniquement parce que cet ouvrage respire la morale la plus pure, et même la plus sévère, que je la présente à votre Éminence. La véritable Tragédie est l'école de la vertu, et la seule différence, qui soit entre le Théâtre épuré, et les livres de Morale, c'est que l'instruction se trouve dans la Tragédie toute en Action" » (Gasparo Angiolini, *Semiramide ballo tragico pantomimo*, Venezia, 1773).

on détache leurs fers. Cet acte de bienfaisance est célébré par des danses caractéristiques qui expriment la joie et la reconnaissance ».

Ne serait-ce que dans la scène du portrait de Campaspe, nous pouvons mesurer l'importance de ces variations. Entre Vienne et Milan trois micro-épisodes sont ajoutés : le tableau de Diane et Amour²⁹, grâce à l'ajout d'un personnage, un tableau de Vénus et Amour³⁰, grâce à de nouveaux éléments scéniques, et l'épisode déjà mentionné de l'entrée de Roxane. À Lyon, deux autres tableaux éphémères voient le jour à la même scène : il s'agit d'un premier sujet inédit pour le portrait de Campaspe peinte en Hébé et d'un tableau composé par un nouveau groupe de génies. Compte tenu de l'importance des variations en dépit de l'unité d'action, il est difficile de ne pas constater que la véritable constante dans la dramaturgie de Noverre est le tableau. Unité structurelle et structurante de la scène, le tableau assure une fonction essentielle dans sa composition chorégraphique.

La notion de tableau³¹, qui apparaît dans le domaine théâtral au XVIII^e siècle, assume un rôle déterminant pour l'évolution du théâtre dans son processus d'éloignement inexorable de la poétique classique vers une nouvelle esthétique visuelle où le jeu des acteurs intègre l'idée de 'peindre aux yeux'. Emprunté à cette nouvelle esthétique théâtrale et découlant tout naturellement de l'analogie entre peinture et danse, le tableau fonctionne dans le nouveau ballet pantomime comme la métaphore par excellence du nouveau genre théâtral muet qui sait 'parler aux yeux' grâce à ses 'tableaux vivants'. En effet, comme Cahusac l'avait explicité, « la danse, comme la peinture, ne retrace à nos yeux que les situations ; et toute situation véritablement théâtrale n'est autre chose

²⁹ « c'est l'Amour qui la lui inspire : il pose son Elève aux pieds de Campaspe, il groupe les Grâces autour d'elle, il place l'Amour à ses côtés ; le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fleches, Campaspe se prête à cette fiction et saisit l'attitude, que Diane devoit avoir elle-même, quand elle fut blessée par le trait, qui la rendit sensible pour Endimion ».

³⁰ « Un petit amour lui présente une Tourterelle, d'autres amours tiennent des corbeilles, des vases, et des parfums : des Zephirs la couronnent, et lui offrent les présents de Flore. Apelle pour répandre une vapeur légère sur ce tableau, et rendre hommage à la beauté, qui l'enchanter fait brûler l'encens : il vole à la toile, il veut esquisser, mais ses crayons lui échappent de la main ».

³¹ Cf. à ce propos Pierre Franz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

qu'un tableau vivant »³². Mais c'est surtout à Diderot que Noverre fait référence : s'appuyant sur les expériences des acteurs qu'il admire, Garrick et la Clairon, le philosophe avait soutenu la pantomime comme étant essentielle pour compléter, voire remplacer, le discours parlé. Noverre, de son côté, intègre la notion de tableau mais il pousse son utilisation jusqu'à fournir un paradigme esthétique nouveau. Et c'est avec *Apelle et Campaspe* que Noverre fait de cette notion un noyau constituant de sa dramaturgie : il rend essentiel ce qui relève du contingent³³. D'un point de vue théorique, la conséquence de ce glissement sémantique est l'adhésion à une nouvelle esthétique du sensible qui autorise Noverre à formuler une règle dramatique inédite : l'unité de dessein. « [L]es ballets », avait-il anticipé dans ses *Lettres*, « exigent absolument une unité de dessein, afin que toutes les scènes se rapprochent et aboutissent au même but »³⁴.

Le nouveau mythe d'Apelle

À quel but faisait-il donc référence ? Comme nous avons pu le constater il ne s'agissait certes pas de faire du ballet une « école de vertu »³⁵. D'ailleurs le but de la danse, préconisé dans ses *Lettres*, consiste principalement à susciter les émotions du spectateur, « à faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme du spectateur ». Mais là encore,

³² Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 1754.

³³ Angiolini n'ignore pas l'importance du tableau pour la danse pantomime, mais il le considère comme un détail faisant partie d'un tout soumis aux règles de la poésie classique : « Per l'analogia che poi voi trovate fra la danza e la pittura, le mie idee poco si discostano dalle vostre, queste due arti andrebbero regolatamente in coppia, qualora avesse la pittura quella gradata successione di idee che rendono sì viva, sì variata, sì interessante la danza pantomima, a confronto della quale resta quella sì morta, sì debole e sì monotona » (*Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre...* cit.).

³⁴ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la Danse...* cit., 1760, p. 124 (Lettre VII).

³⁵ Dans la *Lettera a Madame**** sopra i balli di Apelle e Campaspe e di Adele, dati da Mons. Noverre nel Teatro di Milano*, le commentateur débute sa critique du ballet *Adèle de Ponthieu* par cette sentence : « Dopo che i compositori dei balli pantomimi hanno preteso di dare in ballo una tragedia o una commedia, pare che possa pretendersi da loro che l'azione tenda a quel fine per cui è stato introdotto questo genere di spettacoli; noi dunque aspettavamo sempre di vedere punito il vizio o premiata la virtù ». Il sera naturellement déçu par les résultats.

malgré le rôle central de l'amour³⁶ à plusieurs niveaux, la réaction de Pietro Verri nous renseigne sur l'échec relatif d'un projet consistant à 'intéresser le cœur' tout comme celui du commentateur anonyme qui avait jugé le ballet 'une action très froide'. Si Noverre désire susciter un sentiment chez les Milanais, c'est sans doute l'admiration qu'il vise : tout comme Alexandre admire les tableaux d'Apelle, le public milanais est amené à admirer les tableaux vivants de Noverre.

Ainsi le but du premier ballet milanais, vers lequel « toutes les scènes se rapprochent et aboutissent », repose-t-il sans doute sur sa valeur programmatique : si, en publiant sa *Réponse*, Noverre avait réitéré de manière polémique les permisses théoriques de sa dramaturgie, ce ballet semble compléter par la *praxis* les principes théoriques énoncés dans son texte. En quelque sorte, la *Réponse* contenue dans l'introduction du ballet des *Horaces* et le livret et la représentation d'*Apelle et Campaspe* constituent deux volets d'une même réponse à la poétique d'Angiolini. La réécriture de Milan se charge donc d'une visée théorique esquissée auparavant dans la version viennoise : la démonstration pratique de son esthétique. Le choix d'un sujet mythologique qui a comme protagoniste le célèbre peintre est fonctionnel à la construction d'une analogie entre la danse et la peinture qui se développe sur le plan thématique grâce à la construction d'un autoportrait de l'artiste, tout comme Raphaël l'avait fait, et du mécanisme créatif au centre duquel on reconnaît Noverre. Sur le plan dramatique, l'analyse comparée des livrets nous a permis de mettre en évidence les constantes de l'architecture noverrienne où prime la notion de tableau. Ainsi Noverre, dans son usage du mythe, fait-il l'économie de l'érudition : au contraire, la source mythologique n'est pour le maître de ballet qu'un point de départ pour déployer les « beautés et les grâces » de son art, ainsi que ses talents d'artiste.

La méta-représentation de l'artiste se charge d'une signification supplémentaire lorsqu'on creuse les références implicites, intentionnelles ou pas, du mythe d'Apelle, pouvant suggérer des similitudes entre le peintre de Cos et le maître de ballet français. Une anecdote offre l'occasion de rapprocher le contexte polémique de Noverre et celui dans lequel le peintre grec se retrouve à un moment donné : on se souvient que l'un des

³⁶ Il est difficile de ne pas juxtaposer le tableau de Vénus qu'Apelle montre à Alexandre et qui lui vaut l'admiration du prince – le tableau du portrait de Campaspe en Vénus qu'Apelle peint sur sa toile grâce à son enthousiasme et à son génie – et les tableaux vivants que le maître de ballet peint sur la scène sans tenir compte de la centralité de l'Amour dans la création de ce ballet.

plus célèbres tableaux d'Apelle, la *Calomnie*³⁷, naît comme une revendication de la victoire d'Apelle sur un peintre concurrent, Antiphilos, qui l'avait accusé de trahison. Par cette œuvre, Apelle affirme - tout comme Noverre le fait à Milan - la valeur apologétique de l'œuvre. Une autre anecdote évoque le rapport de l'artiste avec son public : Pline raconte qu'à un cordonnier qui avait voulu critiquer un de ses tableaux, Apelle avait répondu « Sutor, ne supra crepidam »³⁸. Malgré l'appel que Noverre fait au goût du public pour juger son œuvre, on saisit le contraste entre la liberté de jugement affichée et le message implicite que la célèbre anecdote d'Apelle suggère : celui-ci deviendra un proverbe adressé à ceux qui veulent juger en connaisseurs sans en avoir les compétences. Le jeu des références implicites pourrait continuer : ce qui émerge, c'est que si Apelle s'impose dans l'histoire de la peinture comme le plus parfait imitateur de la nature, innovateur audacieux de son art et modèle d'inspiration pour ses successeurs, il n'est pas exclu que Noverre ait aspiré à la même consécration de son art et de ses talents.

Enfin le sujet de ce ballet nous fournit un argument supplémentaire pour éclairer les visées de Noverre : si on admet que Campaspe peut incarner sur la scène la représentation symbolique du nouveau genre pantomime et Apelle la projection de l'artiste dans laquelle Noverre se reflète, le sujet même du ballet, proprement 'le peintre amoureux de son modèle', nous offre encore une autre piste d'interprétation vers laquelle peut nous orienter la citation d'un passage des *Lettres*. Noverre conclut sa lettre VII en soutenant que : « La danse est une belle statue agréablement dessinée ; qu'elle brille également par les contours, les positions gracieuses, la noblesse de ses attitudes ; mais qu'il lui manque une âme. Les connaisseurs la regardent avec les mêmes yeux que *Pigmalion* lorsqu'il contemplait son ouvrage ; ils font les mêmes vœux que lui, et ils désirent ardemment que le sentiment l'anime, que le génie l'éclaire et que l'esprit lui enseigne à s'exprimer ». Comment ne pas songer à un rapprochement entre la danse, belle statue sans âme, qui n'attend que d'être animée par le souffle de son créateur et Campaspe, exemple de beauté féminine, allégorie des beautés de la pantomime unie à la danse, modèle qui trouve en Apelle son *Pygmalion* ? Si pour le maître de ballet français l'action dansée est l'art de « faire passer [...] nos sentiments et nos passions dans l'âme du spectateur », on ne saurait nier que, grâce

³⁷ Une peinture allégorique que Lucien de Samosate avait attribuée à Apelle et dont Leon Battista Alberti fait une description dans son *De pictura*.

³⁸ « Cordonnier, pas plus haut que la chaussure ».

à une subtile mise en abîme, par ce ballet Noverre nous a transmis indirectement une passion en particulier : faute de susciter la crainte ou la pitié, faute de célébrer la vertu ou de punir le vice, Noverre exalte dans son *Apelle et Campaspe* l'amour ; l'amour d'un peintre pour son modèle et la passion de l'artiste pour son art. Et plus encore, l'amour et la passion de Noverre lui-même pour le nouveau genre d'art qu'il venait – prétendait-il – de créer.

Pygmalion amoureux de son modèle, Noverre semble suggérer aux Milanais que là où d'autres avaient échoué – insuffler à la danse l'âme qui lui manquait –, il avait, quant à lui, réussi. Ainsi, ce n'est pas simplement 'une idée de sa danse' – ou une idée de la danse tout court – que Noverre propose aux Milanais : Pygmalion amoureux de sa création, seul capable d'insuffler une âme à un genre 'languissant', Apelle novateur aux talents sublimes et éternels, Noverre suggère la fondation d'un nouveau modèle mythique : lui-même.



Les auteurs

Cristina Barbato a soutenu une thèse consacrée à *Rossini serio et la 'regia critica' en Italie : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli* en cotutelle entre l'Université Paris 8 et l'Université de Milan. Elle est aussi titulaire de deux masters en littérature théâtrale et modalité de la représentation (Université d'Avignon) et en sciences du spectacle et communication (Université de Milan). Elle a exercé la fonction d'attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Paris 8 et a publié des articles concernant notamment la mise en scène lyrique contemporaine. Elle s'est également occupée de direction de plateau, de mise en scène et de critique théâtrale.

Vittorio Coletti est professeur d'histoire de la langue italienne à l'Université de Gênes. Ses domaines de recherche vont du langage littéraire à la langue des livrets d'opéra, à la littérature de la globalisation. Parmi ses titres les plus significatifs : *Storia dell'italiano letterario* (1993), *Da Monteverdi a Puccini* (2003), *Romanzo mondo* (2011). Il dirige avec Francesco Sabatini le *Sabatini-Coletti, Dizionario della lingua italiana*. Avec Elisabetta Fava il intervient dans la rubrique "Recitar candando" de l'« Indice dei libri » et écrit régulièrement dans les pages liguriennes du quotidien « La Repubblica ». Il est membre de l'Accademia della Crusca.

Arianna Fabbricatore a suivi sa première formation en Italie où elle a obtenu un diplôme de *laurea* en philosophie sur l'esthétique théâtrale. Elle est actuellement attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Paris-Sorbonne où elle a travaillé sur le rapport entre éthique et esthétique chez Métastase et prépare une thèse sur le ballet pantomime dans la culture théâtrale italo-française (doctorat international des Universités de Paris-Sorbonne, Florence et Bonn) ; sa recherche se concentre sur la réflexion théorique concernant la danse et sa relation à la littérature et au théâtre.

Elisabetta Fava enseigne histoire et critique de la musique à l'Université de Turin. Elle a publié des études sur le *Lied* et sur l'opéra romantique allemand : deux ouvrages monographiques sur Carl Loewe (1996) et sur Hugo Wolf (2000), ainsi que le volume *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* (2006). Elle a également écrit de nombreux essais sur des opéras italiens (*L'elisir d'amore, La forza del destino, Fedora, Tosca*) et collabore avec plusieurs théâtres italiens dont le Teatro alla Scala de Milan, le Teatro Lirico de Cagliari, le Teatro Regio de Turin. Vient de paraître *Voci di un mondo perduto. Mahler e il "Corno magico del fanciullo"*.

Camillo Faverzani est maître de conférences à l'Université Paris 8. Il a une double formation d'italianiste et de comparatiste et travaille essentiellement sur le théâtre et le roman du XVIII^e au XX^e siècle en Italie et en France. Il est l'auteur d'une étude sur les sources tragiques françaises classiques et des Lumières dans les livrets d'opéra italien de la première moitié du XIX^e siècle (2007) et de plusieurs articles sur les relations entre littérature et musique allant d'auteurs tels que Métastase, Calzabigi, Casti et Da Ponte aux librettistes du XIX^e siècle (Romani, Cammarano, Romanelli, Gilardoni, Golisciani) pour la musique de Mozart, Gassmann, Salieri, Mayr, Pacini, Mercadante, Bellini, Donizetti, Verdi et Ponchielli. Parmi les dramaturges-sources, il a abordé Corneille, Racine, Voltaire et Alfieri. Il a également publié deux études monographiques sur Marguerite Yourcenar (2001, 2003) et deux éditions de ce même auteur (2004, 2009). Il a édité les actes du colloque qu'il avait organisé sur *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée* (1995) et un ouvrage consacré à Maria Callas (2006) où il a analysé les relations de la cantatrice avec le monde culturel italien des années 1950-1960, notamment avec Pasolini et Montale. Il a aussi consacré une étude aux lectures opératiques de ce dernier. Il s'est intéressé aux questions de traduction littéraire (Leopardi). Dans cette même collection « Travaux & Documents » il a coordonné les volumes collectifs « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix* (2008), *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du colloque international des 14-16 mai 2009* (2010), *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra. Journée d'étude du 9 Avril 2010. Séminaires 2009-2010* (2011) et *L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra* (2012). Il anime le séminaire « L'Opéra narrateur » au sein du Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385).

Giulia Filacanapa est titulaire d'un diplôme de *laurea* en histoire du théâtre obtenu à l'Université de Pise, prépare un doctorat en études italiennes et histoire du théâtre sur la nouvelle *commedia dell'arte* au XX^e siècle en Italie et en France, à travers les réalisations du metteur en scène Giovanni Poli (cotutelle Université Paris 8-Université de Florence) et est actuellement attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'université Paris 8. Elle écrit notamment dans des revues spécialisées, telles que l'« *Annuario Internazionale della Commedia dell'Arte* » et « *Atti & Sipari* », participe à plusieurs colloques en France, Italie, Suisse et au Canada, et a publié des études sur la *commedia dell'arte* et sur Dario Fo.

Dario Lanfranca, diplômé en lettres classiques à l'Université de Palerme, est professeur de l'enseignement secondaire en Italie où il a enseigné la littérature italienne, l'histoire et la géographie. Il a aussi enseigné l'italien aux adultes analphabètes et immigrants. Il est également à l'origine de l'organisation de nombreux festivals culturels et cinématographiques à Palerme et s'est consacré à la critique cinématographique dans plusieurs revues et dans « *La Repubblica* ». Il prépare actuellement une thèse à l'Université Paris 8 sur l'autonomie de la Sicile (de la réalité historique aux nouvelles perspectives).

Stefano Magni est maître de conférences à l'Université de Provence. Il est l'auteur d'articles concernant à la fois la littérature et l'opéra. En littérature, il travaille plus particulièrement sur le XX^e siècle dont les romans ayant pour sujet les guerres mondiales, les carnets et les mémoires de guerre ; les avant-gardes, la post-avant-garde et la littérature en relation avec la révolution culturelle des années 1960-1970 ; le postmodernisme et les dernières tendances littéraires. Sur ce dernier point, il a publié le livre *Réécrire dans la (post)-modernité : Benni, Folgore, Macchiavelli, Manganelli, Vassalli* (2010). Côté théâtre et opéra, il a abordé surtout les XVIII^e-XX^e siècles, notamment les œuvres de Métastase et de Gozzi.

Daniel-Henri Pageaux est agrégé de l'Université, docteur d'État, a enseigné à l'Université de Rennes et est professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 où il a occupé une chaire de littérature comparée spécialement consacrée aux littératures ibériques. Il a fondé les collections « Classiques pour demain » et « Palinure » (L'Harmattan). Il est co-directeur de la « Revue de Littérature Comparée » et membre correspondant de l'Académie des Sciences/Lettres de Lisbonne. Hispaniste de formation, il s'est tourné vers les littératures francophones (Amériques, Afrique). Il a publié une vingtaine d'ouvrages et des séries d'études et essais sur les littératures ibériques et ibéro-américaines (Carpentier, Sabato, Fuentes). Il a consacré un ouvrage au genre romanesque (*Naissances du roman*) ; un manuel à la littérature comparée ; il a préfacé et édité *La création du monde* de Miguel Torga ; il a collaboré à l'édition des romans de Paul Morand (*L'Homme pressé*). Parmi ses titres les plus significatifs : *Le Bûcher d'Hercule* (1996), *La lyre d'Amphion* (2001), *Sous le signe de Vertumne* (2003), *La Corne d'Amalthée* (2003), *Les aventures de la lecture* (2005), *Rencontres, échanges, passages* (2006), *Littératures et cultures en dialogue* (2007), *Le tour du monde en vingt-quatre lectures* (2008), *L'œil en main* (2009), *Le scrittore di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata* (2010).

Maria Carla Papini est professeur de littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université de Florence. Elle a étudié la poésie crépusculaire et les mouvements d'avant-garde, du Futurisme à la Métaphysique, du Surréalisme à l'Hermétisme. Elle a réservé une attention toute particulière à la production poétique et romanesque de la seconde moitié du XX^e siècle qu'elle a toujours étudiée dans sa relation avec les productions artistiques européennes de la même époque, dans une perspective comparative ayant souvent recours au rapprochement littérature-peinture (*Ardengo Soffici fra tradizione e futurismo*, 2006 ; *La città come luogo dell'immaginario: dal Futurismo alla Metafisica*, 2007 ; *Ungaretti e la pittura Informale*, 2008 ; *La città di Campana: tra metafisica ed espressionismo*, 2011), littérature-cinéma (*Letteratura, cinema e società: Gomorra*, 2010), littérature-musique (*Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica*, 2010 ; *Turandot o della perdita della ragione*, 2011). Parmi ses livres les plus significatifs : *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* (1997) et *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea* (2005). Elle a notamment introduit et édité les recueils de contes d'Aldo Palazzeschi

Bestie del 900. Il buffo integrale (2006) et les écrits sur le cinéma de Palazzeschi (*Cinema*, 2001) et d'Anna Banti (*Cinema*, 2008).

Annie Paradis est ingénieur d'études à l'Université de Toulouse II-Le Mirail où elle enseigne au centre d'anthropologie sociale. Anthropologue et spécialiste de l'opéra, elle anime également un séminaire sur l'anthropologie de la musique. Elle a soutenu une thèse consacrée à *Mozart, l'opéra réenchanté* (publiée en 1999). Elle est aussi l'auteur d'un ouvrage sur la correspondance de Mozart (*Mozart, lettres des jours ordinaires*, 2006) et d'un roman (*Anna Maria*, 2004) dont l'héroïne discrète est la mère de Mozart. Elle est dramaturge et metteur en scène d'opéra (*Don Giovanni*, 2011 ; *La Flûte enchantée*, 2012 ; *Così fan tutte*, 2013).

Paola Ranzini est professeur de littérature italienne et de théâtre à l'Université d'Avignon où elle codirige l'axe de recherches "Théâtre" du Laboratoire Identité culturelle, Textes et Théâtralité-EA 4277. Les thèmes principaux de son travail et de ses recherches sont : la littérature italienne et le théâtre italien XVIII^e-XXI^e siècles, l'esthétique théâtrale. Parmi ses ouvrages parus en volume : *Verso la poetica del Sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, l'édition critique d'*Il ventaglio* et de *Gli amanti timidi* pour la nouvelle Edizione Nazionale des *Opere* de Carlo Goldoni, la traduction des *Mémoires* de Goldoni. Elle travaille actuellement sur la dramaturgie et le théâtre contemporains.

Index des noms de personne

Cet index ne concerne que les essais, leurs annexes et leurs notes. En sont exclus l'avant-propos et le chapitre consacré aux auteurs, ainsi que les noms des personnalités historiques, lorsqu'elles deviennent des héros littéraires. Les noms des monarques et des saints sont donnés en français, ainsi que les retranscriptions des noms de l'Antiquité (Apulée, Cicéron, Horace, Ovide, Platon, Sophocle, Virgile...), même si, dans les articles, ils apparaissent différemment. Pour les périodes les plus récentes, nous avons presque toujours préféré la forme d'origine (le plus souvent en italien), généralement facile à repérer grâce à sa proximité avec l'orthographe française (Ariosto, Calderón, Medici, Metastasio, Poliziano, Tasso...). Après les noms d'emprunt, nous donnons généralement le nom propre de la personne concernée. Pour les noms précédés d'une particule (de, di, d'), nous nous conformons à l'usage le plus courant de la langue d'origine mais les classons toujours à la lettre D lorsqu'ils sont italiens, cette préposition étant alors une partie intégrante du nom.

A

Abbado, Claudio 174
Abbado, Daniele 147, 155, 157, 158
Abbado, Roberto 155, 157
Adriani, Elena 83
Ainsley, John-Mark 182
Alberti, Leon Battista 230
Alembert, Jean Le Rond d' 27¹
Alexandre le Grand 212, 219
Alfieri, Vittorio 213
Algarotti, Francesco 20, 21, 28, 29
Alighieri, Dante 164
Alimo, Laura 219
Alvaro, Corrado 83, 85, 86
Ambrosini, Richard 164
Amsellem, Gérard 87, 103
Amsler, Jean 189
Ana, Hugo de 147, 155, 156, 157, 158
Angiolini, Gasparo 209, 210, 211, 213, 214, 216, 221, 224, 226, 228, 229
Anouilh, Jean 83
Anthoine, François 52, 60
Antiphilos 230
Antonacci, Anna Caterina 114, 155, 156, 157
Apelle 212, 219, 229, 230, 231
Apollodore 118, 147
Appia, Adolphe 195
Apulée 65, 66, 73, 77, 78, 79, 80

Arena, Giuseppe 84
Arent Safir, Margery 96, 105
Ariosto, Ludovico 24, 28
Aristote 24, 150, 163, 216
Arnoux, Patrice 87
Arteaga, Stefano (Esteban de) 20, 27, 29
Attisani, Antonio 195
Auden, Wystan Hugh 159
Augustin (saint) 51
Aureli, Aurelio 25

B

Babina, Pietro 86
Bacchelli, Antonio 114
Bach, Johann Christian 36
Badoer, Iacopo 24, 159-163
Baiocchi, Maria 188
Baley, Colin 212
Balzer, Colin 184
Barbaja, Domenico 155
Bardon, Patricia 87
Barré, Nicolas 51
Barrell, David 87
Barsacq, André 84
Barton, Evelyne 88
Battaglia, Fernando 114, 118, 135
Batteux, Charles 216, 219
Baudo, Serge 173

Beauchamps, Pierre 64
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 175
 Beaussant, Philippe 62
 Beethoven, Ludwig van 122, 123
 Bellina, Anna Laura 213, 214
 Bellegarde, Roger de Saint-Lary de 49
 Bellini, Vincenzo 133
 Benamou, Roger 174
 Benserade, Isaac de 65
 Bérard, Victor 133
 Berg, Alban 202, 203
 Berg, Nathan 182
 Berlioz, Hector 190, 191
 Bernas, Richard 87, 89, 97
 Bertoni, Franco 103
 Bertuch, Friedrich Justin 117
 Bianconi, Lorenzo 20, 42, 116, 135
 Bibalo, Antonio 203
 Bissari, Pietro Paolo 23, 83
 Bizic, David 184
 Blake, Rockwell 155, 156
 Boitani, Piero 164
 Boito, Arrigo 187-206
 Bon, Laura 83
 Bonaparte Murat, Caroline (Maria Annunziata Carolina) 114
 Borchert, Ann 88
 Borroni, Marianna 113, 126
 Bosch, Hiëronimus 199
 Bossa, Renato 116, 135
 Bourdet, Gildas 173
 Boursault, Edme 51
 Brabbins, Martyn 87
 Britten, Benjamin 203
 Brook, Peter 174, 182, 183
 Brossard, Sébastien de 52
 Brown, Alan 212, 213
 Brueghel, Pieter 200
 Brunel, Pierre 49
 Brunke, Heinrich 86, 89
 Brusa, Giovanni Francesco 84
 Bryars, Gavin 83-109
 Buchanan, George 83
 Buchanan, Isobel 178
 Busoni, Ferruccio 203
 Buti, Francesco 19, 23
 Byron, George Gordon 188

C

Caballé, Montserrat 155
 Caccini, Giulio 19, 34, 49
 Cachemaille, Gilles 182
 Cadieu, Martine 168
 Cahusac, Louis de 216, 227, 228
 Calderón de la Barca de Henao y Riaño, Pedro 71
 Callas, Maria (Maria Kaloyeropoulou) 84
 Calzabigi, Ranieri de' 25, 27, 28, 213, 214
 Cammarano, Salvatore 85
 Campaspe 212
 Campeggi, Ridolfo 19
 Campistron, Jean Galbert de 117
 Cande, Daniel 103
 Cantafora, Arduino 174, 181, 182
 Cantarella, Raffaele 109
 Capece, Carlo Sigismondo 39
 Caracalla (Lucius Septimius Bassianus) 187, 189, 199, 201, 202, 203, 206
 Carissimi, Giacomo 50, 52, 53
 Carli Ballola, Giovanni 116, 117, 122, 135
 Casella, Alfredo 31
 Cassandre, A.M. (Adolphe Jean-Marie Mouron) 173, 174
 Cassani, Vincenzo 71
 Cassirer, Ernst 160
 Castiglia, Benedetto 85
 Cauchetier, Patrice 173
 Cauteruccio, Giancarlo 86
 Cavalli, Pier Francesco 19, 36, 63, 83, 116
 Cavazzoni, Ermanno 183
 Celoniati, Ignazio 116, 118
 Cerezo Galàn, Pedro 168
 Cesarotti, Melchiorre 31
 Cessac, Catherine 51, 53, 54, 55, 56, 60
 Cesti, Antonio 23
 Cézanne, Paul 90
 Chambas, Jean-Paul 173, 178
 Chapoton, François 50
 Charles VI de Habsbourg 69
 Charles Théodore de Bavière 141
 Charpentier, Marc-Antoine 49-62, 83, 84, 85, 89, 90, 95, 106
 Chaumartin, François-Régis 118
 Chegai, Andrea 37
 Chénier, André 132
 Cherubini, Luigi 30, 84, 95, 122, 123
 Chevalier, Pierre 173
 Christie, William 53

Ciani, Maria Grazia 118
 Cicéron 51
 Cicognini, Giacinto Andrea 19, 83
 Cimarosa, Domenico 134, 202
 Cioffi, Jocelyn 89
 Cioffi, Raphaël 89
 Clairon, Mademoiselle (Claire-Josèphe Lérés) 228
 Clément, Jean-Marie Bernard 83
 Clisson, Olivier de 51
 Cohen, Leonard 197
 Colbran, Isabella 126, 154
 Cole, Steven 89
 Collasse, Pascal 83, 117
 Colloredo-Wallsee und Mels, Hieronymus von 138, 141
 Commons, Jeremy 114, 121, 133, 135
 Confucius 100
 Converset, Jean 64
 Cooper, Paula 102
 Copley, John 155
 Corneille, Pierre 51, 63, 64, 83, 84, 221
 Corneille, Thomas 63, 64, 66, 67, 69, 83, 84, 85, 95
 Cousin, Philippe 89
 Craig, Gordon 195
 Crébillon, Prosper Jolyot de 139
 Cullagh, Majella 87

D

Dallapiccola, Luigi 159, 164-169
 Danchet, Antoine 139
 Dandrey, Patrick 150
 Dante v. Alighieri
 Da Ponte, Lorenzo 173-185
 D'Arcangelo, John 88
 Dartois, Françoise 211
 Dautremay, Jean 173, 178, 179, 180, 181, 182
 Dauvergne, Antoine 117
 David, Claude 189
 David, Giovanni 154
 Davis, Andrew 157
 De Bernart, Massimo 114
 Defoe, Daniel (Daniel Foe) 188
 De Gregori, Chiara 86
 Del Corno, Dario 109
 Del Nero, Domenico 192
 Delunsch, Mireille 182

De Maria, Ugo 70
 Derrida, Jacques (Jackie) 82
 Desbrosses, Anthoine 64
 Deshorties, Alexandra 182
 De Simone, Roberto 147, 155, 156, 158
 Desriaux, Philippe 84
 De Totis, Giuseppe Domenico 71
 D'Ettoire, Ettore 174, 181
 Devlin, Michael 178
 Diderot, Denis 216, 228
 Didi, Évelyne 89, 90
 Dix, Otto 158
 Dolce, Ludovico 83
 Donizetti, Gaetano 117, 133
 Donneau de Visé, Jean 51
 Dorsi, Fabrizio 25
 Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch 188
 Doucelin, Jacques 96, 104-105, 106
 Dratwicky, Alexandre 27
 Du Bois, Philippe Goibault 51, 52
 Dubos, Jean-Baptiste 216
 Dubreuil, Dominique 96, 104, 106
 Duhamel, Georges 54
 Dumézil, Georges 84
 Dumont, Edmé 64
 Dupavillon, Christian 23
 Dupuis, Hilaire 64
 Durandi, Jacopo 116, 118
 Duvivier, Jacques 64

E

Eco, Umberto 185
 Einstein, Albert 100
 Élisabeth Christine de Brunswick-Wolfenbüttel 69
 Élisabeth Marguerite d'Orléans, duchesse de Guise 51
 Eschenbrenner, Isabelle 89
 Euripide 21, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 107, 108, 109, 116, 148, 149, 150, 153, 159

F

Fabrizi, Paolo 20, 22, 23, 24
 Fabbriatore, Arianna 213
 Faccio, Franco 191
 Fajon, Robert 67
 Farrère, Claude 75
 Faverzani, Camillo 85, 159, 213

Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 139
 Fernandez, Rafaël 89
 Fernandez, Wilhelmenia 88, 89
 Ferraro, Domenico 114, 122, 135
 Ferro, Gabriele 155
 Fiorilli, Dionisio 84
 Firenzuola, Agnolo 77
 Florimo, Francesco 113, 114, 122, 133, 134, 135
 Fo, Dario 197
 Folwell, Nicholas 87
 Ford, Bruce 155, 157
 Franck, César 72
 François de Lorraine, duc de Guise 51
 Françoise-Renée de Lorraine 52
 Franz, Pierre 227
 Frigeni, Giuseppe 105
 Frugoni, Carlo Innocenzo 84
 Furlanetto, Giovanni 182
 Fux, Johann Joseph 69

G

Gaignières, Roger de 51
 Galigani, Giuseppe 71
 Galuppi, Baldassare 27
 Ganassi, Sonia 155
 Gandhi, Mohandas Karamchand 100
 Garavini, Fausta 65, 66
 Garcia, Manuel 113
 Garrick, David 228
 Gasdia, Cecilia 155
 Gaye, Jean 64
 Generali, Pietro 133, 134
 Gentili, Bruno 83
 Ghedini, Giorgio Federico 202
 Giacobbi, Girolamo 19
 Gianettini, Giovanni Antonio 83
 Girardi, Michele 202
 Giulini, Alessandro 209
 Glass, Philip 88
 Gluck, Christoph Willibald 25, 26, 27, 29, 33, 36, 39, 40, 42, 43, 134, 213
 Gnoli, Mimi 188
 Godard, Colette 96, 104, 106
 Gøthe, Johann Wolfgang von 187, 188, 189, 190, 191, 197, 199, 201
 Gold, Andrew 88
 Gounod, Charles 190

Grabbe, Christian Dietrich
 Graham, Donald 174
 Granges de Fontenelle, Georges 115, 116, 123, 125, 126, 132, 135
 Grégoire, Henri 118
 Gregory, Graziano 157
 Greppi, Emanuele 209
 Grillparzer, Franz 83
 Grosclaude, Stéphane 89
 Guarnieri Corazzol, Adriana 192
 Gui, Vittorio 84

H

Hændel, Georg Friedrich 33, 38, 39, 44, 83
 Hagsivva, Maria 88
 Halton, Richard 87
 Haneke, Michael 183
 Harding, Daniel 174, 182
 Harismendy, François 181, 182
 Haugan, Kristine 88
 Haydn, Franz Joseph 44
 Haym, Nicola Francesco 83
 Henri de Lorraine, duc de Guise 51
 Henri IV 49
 Henze, Hans Werner 159, 164
 Hitchcock, Hugh Wiley 55
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 40, 184
 Hoffmann, François-Benoît 84, 95
 Homère 121, 122, 148
 Horace 216
 Horbman, Giuseppe 84
 Home, Marilyn 155
 Hotterre, Colin 64
 Hotterre, Louïs 64
 Hotterre, Martin 64
 Hotterre, Nicolas 64
 Hotteterre, Jean 64
 Hotteterre, Louis 64
 Hotteterre, Martin 64
 Howlett, Neil 174
 Hudson, Richard 157
 Hugo, Victor 34, 72, 191
 Hulse, Eileen 87
 Humperdinck, Engelbert 203
 Huppert, Isabelle 90

I

Illiano, Roberto 164, 165

J

Jeck, Philip 88
 Jésus Christ 200
 Job, Enrico 155, 156
 Joliveau, Nicolas-René 117
 Jommelli, Niccolò 25, 39, 40, 152
 Jordan, Armin 174, 181, 182
 Jourdheuil, Jean 90, 92
 Jovet, Jean-Pierre 176
 Joyce, James 164, 165, 166, 169

K

Kallman, Chester Simon 159
 Kavrakos, Dimitri 178, 181
 Keats, John 71
 Kenny, Yvonne 89
 Kerll, Johann Kaspar 83
 Ketelsen, Kyle 184
 King, Malcolm 178
 Koptchak, Serguei 182
 Koutsourelis, Manolis 88
 Krenn, Werner 174
 Kuhn, Gustav 155
 Kunde, Gregory 155
 Kusser, Johann Sigismund 83
 Kuzmick Hansell, Kathleen 214

L

Lacombe, Hervé 27
 Lafaye, Georges 118
 Lafon, Brigitte 89
 La Fontaine, Jean de 65, 66, 75
 La Gorce, Jérôme 67
 Lajarte, Théodore de 115, 116, 135
 Lamartine, Alphonse de 83
 Lambert de Saint-Bris, Anne-Thérèse de
 Marguenat de Courcelles (marquise de) 65
 Lana, Grazia 160
 Landi, Stefano 19, 20, 35, 36, 50
 Langrée, Louis 174, 184
 Lanza, Diego 162, 163

La Péruse, Jean de 83
 La Rosa, Luigi 196
 Larsson, Lisa 182
 La Serre, Jean-Louis-Ignace de 117
 Lavocat, Françoise 84
 Lavaud, Jacqueline 164
 Legouvé, Ernest 83
 Leibowitz, René 31
 Leiris, Michel 137, 138
 Le Maigat, Pierre-Yves 89
 Leopardi, Giacomo 65, 79
 Leopold, Silke 38
 Le Roux, François 89
 Le Vau, Louis 63
 Lévi-Strauss, Claude 60, 137, 138
 Lièvre, Geneviève 89
 Lippert, Herbert 181
 Liszt, Franz 34, 190
 Liviabella, Lino 203
 Læwenberg, Alfred 19
 Lombardi, Carmela 216
 Lombardo, Carlo 203
 Lonchamp, Jacques 90
 Longepierre, Hilaire-Bernard de 83
 Lopez-Yanez, Jorge 157
 Lortholary, Bernard 142
 Lortzing, Albert 190
 Losey, Joseph 178
 Louis XIV 51, 63, 65, 68
 Louis XV 67
 Louis Joseph de Lorraine 51
 Loullié, Étienne 52
 Louÿs, Pierre (Pierre Félix Louis) 72,
 73, 74, 75, 76
 Lubar, Cindy 89
 Lucien de Samosate 230
 Lully, Jean-Baptiste 20, 25, 40, 50, 63, 64,
 65, 66, 67, 68, 69, 83, 84, 117

M

Machado Ruiz, Antonio 164, 167, 168, 169
 Maïakovski, Vladimir 100
 Maitan, Marco 114, 119, 122, 123, 125,
 127, 133, 135
 Malipiero, Gianfrancesco 31, 116, 163,
 203

Manelli, Francesco 19
 Manfroce, Nicola Antonio 113-135
 Marcello, Benedetto 71
 Marchesini, Maria 113
 Marco da Gagliano 19
 Marie de Lorraine, duchesse de Guise 50, 51, 52, 55
 Marie-Antoinette d'Autriche 211
 Marie-Thérèse d'Autriche 69
 Marin, Biagio 166
 Marinelli Roscioni, Carlo 116, 135
 Marini, Giorgio 174, 180, 181, 182
 Marino, Giambattista 71
 Marketou, Marie 89
 Marlowe, Christopher 37, 190
 Marmontel, Jean-François 26
 Martin, Serge 157
 Martinelli, Paolo 178, 179
 Martino, Vittorio 116
 Martinon, Jean 116
 Martinpelto, Hillevi 181, 182
 Martirano, Coriolano 83
 Marx, Karl 100
 Mattei, Peter 182
 Maurin, Frédéric 89, 103
 Mayeux, Antoine 64
 Mayr, Giovanni Simone (Johann Simon) 85, 133, 134
 Mazarin, Jules (Giulio Mazarini) 50
 Mazon, Liliane 89
 McCauley, Barry 178
 McEntire, Joanne 88
 Medici, Lorenzo de' 49
 Medici, Maria de' 49
 Meldolesi, Claudio 193
 Mele, Giovanni Battista 84
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 190
 Menni, Fiorenza 86
 Mercadante, Saverio 85
 Méridier, Louis 118
 Merritt, Chris 155, 156
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 25, 27, 37
 Meyer, Jean 173, 174, 176, 177, 178, 179
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer) 191
 Milcent, Jean-Baptiste de 115, 116, 118, 120, 125, 127, 131, 133
 Milhaud, Darius 116

Milianti, Alain 173
 Miller, Jonathan 155
 Mimoso-Ruiz, Duarte 84
 Miranda, Ana Maria 174
 Moindrot, Isabelle 89, 90
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 50, 63, 64, 66, 69, 184
 Montague, Diana 157
 Montespan, Françoise Athénaïs de Rochechouart de Mortemart (marquise de) 63
 Monteverdi, Claudio 19, 24, 34, 35, 36, 38, 40, 49, 57, 62, 159-163
 Morelli, Giovanni 192, 213
 Moreux, Serge 116
 Morrison, Bill 88
 Morton, Brian 87
 Mourey, Marie-Thérèse 211
 Mozart, Anna Maria Walburga (Pertl) 141
 Mozart, Leopold 138, 140, 141, 142, 145, 146
 Mozart, Nannerl (Maria Anna Walburga Ignatia) 141
 Mozart, Wolfgang Amadeus 30, 40, 42, 44, 137-146, 157, 173-185, 203
 Müller, Heiner 90, 91, 92, 97, 98, 99
 Murat, Caroline v. Bonaparte
 Murat, Joachim 114, 115, 116, 131
 Murcia, Claude 84

N

Nardi, Piero 191
 Nash, Jeffrey 88
 Naudeix, Laura 64
 Neal, Rome 88
 Neri, Carmelo
 Nesci, John 88
 Netscher, Gaspard 63
 Niccolini, Antonio 114
 Nicolodi, Fiamma 165, 166
 Nikitopoulos, Alison Terbell 200
 Nivelon, Jacques 64
 Noffi, Vincenzo 24
 Normandin (Sieur de La Grille), Dominique de 64
 Noske, Frits 42
 Noverre, Jean-Georges 209-231
 Nozzari, Andrea 113, 154

O

Oliner, Laurie 88
 Olivier, Philippe 87
 Onesti, Stefania 213
 Opolais, Kristine 184
 Oskarsson, Gudjon 182
 Otaka, Tadaaki 72
 Otey, Louis 89
 Ovide 51, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 118

P

Pacini, Giovanni 85
 Padmore, Mark 182
 Paër, Ferdinando 133, 134
 Paisiello, Giovanni 27, 134
 Paradis, Annie 140, 142
 Pariati, Pietro 70
 Parisot, Henri 76
 Parmentier, Léon 118
 Pashalinski, Lola 88
 Pasolini, Pier Paolo 83
 Passa, Matilde 155
 Paton, Iain 87
 Paul (Saul) de Tarse (saint) 165
 Pavesi, Stefano 117
 Pavlova, Tatiana 85
 Pedrazzini, Paola 83
 Peduzzi, Richard 173
 Palazzi, Giovanni 84
 Pellegrin, Simon-Joseph 83, 84
 Penhalleu, Jean 64
 Peri, Jacopo 19, 34, 49
 Perrault, Charles 20
 Perret, Jacques 118
 Perusino, Franca 83
 Pes, Aurelio 80, 81, 82
 Petersen, Marlis 184
 Petrella, Errico 45
 Petrobelli, Pierluigi 164
 Petros, Ari 88
 Pezet, Yves 89
 Pezzati, Romano 166, 167
 Picard, Timothée 27
 Piccinni, Niccolò 27, 33, 209
 Pidò, Evelino 155, 156
 Piesche (fils), Pierre 64
 Pignon, François 64
 Pirrotta, Nino 177
 Pisaroni, Rosmunda Benedetta 154

Platon 68, 189
 Pline l' Ancien 212, 230
 Poli, Giovanni 187-206
 Poliziano, Angelo 49
 Pompilio, Angelo 22
 Ponchielli, Amilcare 191
 Ponge, Francis 82
 Porta, Marie-Christine 178
 Pouchkine, Alexandre Sergueïevitch 184
 Poussin, Nicolas 90
 Powell, John S. 63
 Prappas, Paul 88
 Pritchard, John 173, 178
 Profeti, Maria Grazia 71
 Prokofiev, Sergueï 194, 202, 203
 Proust, Marcel 164, 165, 166, 167
 Puccini, Giacomo 203
 Purcell, Henry 37, 38
 Pure, Michel de 51

Q

Quadri, Franco 103
 Quinault, Philippe 20, 25, 40, 63, 64, 69, 83, 84
 Quirini, Angelo Maria (Gerolamo Querini) 226

R

Racine, Jean 63, 64, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 219
 Ragueneau, François 26, 27
 Rameau, Jean-Philippe 26, 28, 60
 Ranzato, Virgilio 203
 Raphaël v. Sanzio
 Rausa, Giuseppe 25
 Reale, Giovanni 68
 Rébillé, Philibert 64
 Reed, Alexander 88
 Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 19
 Rendina, Claudio 169
 Restagno, Enzo 164
 Riadis, Emilios 116
 Riaza, Luis 85
 Ricciardi, Domenico 84
 Rickard, Gene Paul 88
 Rigacci, Bruno 116
 Rinuccini, Ottavio 49
 Ristori, Adelaide 83
 Rivoli, Gianfranco 173

Robinson, Marc 102
 Robinson, Scott 88
 Robinson, Terrell 88
 Rockwell, John 103
 Roerholm, Marianne 181, 182
 Romani, Felice 85
 Roquette, Christophe 51
 Roquette, Gabriel 51
 Rosbaud, Hans 173
 Rospigliosi, Giulio 20, 36
 Rossi, Luigi 19, 23, 50
 Rossini, Gioacchino 30, 31, 43, 44, 45,
 117, 133, 134, 147-158, 202
 Rousseau, Jean-Baptiste 83
 Rousseau, Jean-Jacques 188
 Rubens, Petrus Paulus 19
 Rubino, Margherita 86
 Ruet, Hervé 89
 Russel, Arthur 87, 88
 Rutebeuf 196, 197

S

Sacchini, Antonio 115, 123, 134, 135
 Saks, Gidon 87
 Sala, Luca 164, 165
 Salado, Régis 84
 Salomon, François-Joseph 83, 84
 Salvadori, Andrea 22
 Salvi, Antonio 152
 Sandre, Thierry 76
 Sanzio, Raffaello 218, 219, 229
 Sasportes, José 216
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 76,
 77, 78, 79, 81, 82
 Sbarra, Francesco 23
 Scalchi, Gloria 156
 Scandella, Mischa 195, 197, 198, 199
 Scarlatti, Alessandro 71
 Scarpi, Paolo 118
 Schacherl, Bruno 193
 Schimel, William 182
 Schmidt, Andreas 181
 Schmidt, Giovanni 113-135
 Schneider, Herbert 64
 Schœnberg, Arnold 164
 Schuman, Patricia 181, 182
 Schumann, Robert 38, 190
 Schwarzingler, Heinz 90

Schweitzer, Anton 117
 Schweitzer, Zoé 84
 Sciarrino, Salvatore 80
 Scimone, Claudio 155
 Segond, André 200
 Semkov, Georges 173, 174
 Sénèque 83, 118, 148, 149
 Shade, Ellen 178
 Shakespeare, William 31, 37, 38, 191, 209
 Sharinger, Anton 181
 Sherwood, Elizabeth 174
 Silvestri, Lodovico 214
 Skovhus, Bo 184
 Socrate 162
 Solerti, Angelo 23
 Soli, Danilo 198
 Soltesz, Stefan 174
 Sophocle 21
 Soyer, Roger 174
 Sozzi, Lionello 65, 66, 70
 Spering, Andreas 174
 Spero, Susanna 65
 Spohr, Ludwig 190
 Spontini, Gaspare 122, 134
 Squarciapino, Franca 86, 89, 105
 Stanford, William Bedell 159
 Stanislavski, Constantin Sergueïevitch
 (Alexeïev) 195
 Starobinski, Jean 212
 Starzer, Josef Johann Mich 221
 Stearns, Robert 103
 Stich Randall, Teresa 174
 Strauss, Joseph 190
 Strauss, Richard 108
 Striggio, Alessandro 49
 Stubbs, Stephen 63, 67
 Sulzer, Johann Georg 33
 Summaria, Davide 114
 Sutton, Sheryl 88
 Swanson, Lynn 88

T

Tasso, Torquato 24, 29
 Tate, Nahum 37, 38
 Taviani, Ferdinando 195
 Tcherniakov, Dmitri 174, 184
 Tellart, Roger 160
 Terrier, Agnès 27

Teti, Carla 158
 Thau, Pierre 174
 Thomas, Caroline 88
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 184
 Tommasini, Vincenzo 191
 Torelli, Giacomo 19
 Toscanini, Arturo 191
 Tottola, Andrea Leone 147-158
 Tozzi, Antonio 152
 Traetta, Tommaso 25, 26, 27, 134
 Trier, Last von 83, 86
 Tritto, Giacomo 113
 Tumelty, Michael 108

U

Ussia, Salvatore 70

V

Varas, Achille 89
 Varesco, Giovanni Battista 137-146
 Verazi, Mattia 25
 Verdi, Giuseppe 30, 31, 36, 43, 45, 133, 191
 Verri, Alessandro 209
 Verri, Pietro 209, 229
 Vick, Graham 147, 155, 157, 158
 Vigarani, Carlo 63
 Vigarani, Gaspare 63
 Vigarani, Lodovico 63
 Vincent, Jean-Pierre 173, 178
 Vinci, Leonardo 84
 Virgile 118, 148, 149
 Vogel, Johann-Christoph 84, 85
 Voliotis, Athena 88
 Volonakis, Minos 86, 88
 Voltaire (François Marie Arouet) 64, 213, 216, 219, 226
 Voutsinos, Frangiskos 89

W

Wagner, Richard 41, 138, 190, 191
 Watt, Ian 188
 Weber, Carl Maria von 31
 Wilson, Ann 88
 Wilson, Robert 83-109

Windman, Georg 189
 Wolf, Christa 83, 86
 Wolf, Ernst Wilhelm 117
 Wolf-Ferrari, Ermanno 203
 Wood, Caroline 37

Z

Zappa Mulas, Patrizia 86
 Zardini, Francesca 160
 Zaysteva, Elena 174
 Zeno, Apostolo 37, 69, 70
 Zingarelli, Nicola Antonio 27, 113



Index des noms de lieu

Sont repris ci-dessous tous les renvois géographiques cités dans les essais et dans leurs notes (les références bibliographiques exceptées), parfois sous leur forme ancienne (Babylone, Deux-Siciles, Ilion, Thèbes...) mais toujours en français, lorsque la traduction des noms étrangers existe.

A

Aix-en-Provence 173-185
Ala 166
Allemagne 39, 44, 90, 194
Amérique 28
Ancône 122
Angleterre 84, 117, 157
Argos 21, 148
Assuan 74
Athènes 23, 100, 107
Aulis 29
Autun 51
Avignon 88

B

Babylone 197
Bavière 141
Berlin 90
Biarritz 76
Bologne 86, 192, 202, 203
Bourgogne 117
Buenos Aires 155

C

Calabre 113
Carthage 38
Cnossos 104
Cogne 86
Colchide 97, 98
Corinthe 84, 85, 100
Cos 212, 229
Crète 139, 143, 144
Croatie 86

D

Dallas 155
Deux-Siciles (Royaume des) 113, 114, 117, 121, 122, 126, 132

E

Égypte 37, 44, 152, 154
Épire 148, 153
Espagne 71
Europe 28, 31, 38, 49, 71, 87, 90, 188, 191, 200

F

Fano 19
Florence 20, 22, 49, 51, 165
Fontainebleau 211, 224
France 49, 53, 63, 84, 87, 89, 103, 113, 116, 127, 133
Francfort 189, 200, 205, 206
Fribourg-en-Brisgau 184

G

Galles (Pays de) 72
Glasgow 87
Glyndebourne 155, 157
Grèce 97, 151, 157, 200, 212

I

Ilion v. Troie
Italie 19, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 37, 45, 50, 52, 84, 86, 115, 134, 139, 154, 155, 192, 194, 195, 197, 202
Itaque 162

J

Jérusalem 197
Jordanie 156

K

Kharkov 173

L

Larissa 214
Lisbonne 152
Ljubljana 203
Lombardie 191
Londres 38, 154, 155
Ludwigsburg 25, 39, 40
Lyon 86, 87, 89, 94, 103, 211, 224, 226, 227

M

Macédoine (République de) 86
Madrid 156
Mantoue 20, 49
Milan 80, 85, 152, 191, 193, 196, 197, 202, 209, 210, 211, 214, 216, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230
Munich 40, 141, 142, 145

N

Naples 71, 113, 114, 115, 116, 117, 126, 131, 133, 135, 152, 154, 156, 192, 202
New York 88, 102, 155

O

Omaha 155

P

Padoue 155, 191
Pæstum 114
Palmi 113, 114, 115
Paris 19, 50, 51, 67, 76, 86, 87, 89, 115, 122, 123, 124, 126, 131, 134, 141, 142, 174, 183, 191, 211, 221, 222, 223, 224

Parme 25, 202
Pesaro 134, 155
Pétra 156
Philæ 74
Pondichéry 74

R

Rennes 27
Rome 20, 37, 38, 50, 71, 76, 113, 155, 156, 187, 188, 189, 192, 193, 198, 201, 202, 203, 206
Russie 194

S

Salzbourg 19, 138, 141, 142, 145, 146
Samosate 230
San Francisco 155
Santa Fe 155
Savone 114
Serbie 86
Sienne 155
Sparte 147
Spolète 194, 202
Stuttgart 25

T

Tamaris 76
Tarse 165
Tauride 33, 41
Thèbes (Béotie) 21
Thèbes (Mysie) 149
Thrace 56, 62
Toscane 22
Trieste 187, 188, 192, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206
Trentin-Haute Adige 166
Troie 28, 113, 116, 117, 118, 122, 130, 131, 133, 139, 147, 148, 149, 152, 157
Troade 149, 151
Turin 191, 203

U

Ukraine 173

V

Venise 19, 23, 27, 36, 71, 88, 152, 164,
187, 193, 197, 202, 203, 204, 205, 209,
226


Versailles 52, 65

Vienne 23, 25, 84, 146, 209, 210, 211,
213, 223, 224, 225, 227



W

Washington 87, 88

Wurtemberg 189



Comité de Rédaction : Camillo Faverzani
Giuditta Isotti Rosowsky
Claire Joubert



Conception, réalisation
Cellule Communication Paris 8 - Vincent Bricout
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex
Impression
Corlet Numérique
ZA Charles Tellier - 14110 Condé-sur-Noireau