



HAL
open science

Devenir Furie : un désir d'opéra

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Groperrin. Devenir Furie : un désir d'opéra. Littératures, 2022, 87, pp.127-142. hal-04494908

HAL Id: hal-04494908

<https://hal.science/hal-04494908>

Submitted on 7 Mar 2024

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.

Publié dans *Littératures*, n° 87, 2022, p. 127-141

Devenir Furie : un désir d'opéra

Jean-Philippe GROSERRIN

Au début de l'acte II de l'*Hercule mourant* (1636) de Rotrou, Déjanire entre en scène – « *furieuse* », stipule la didascalie – et invoque la déesse protectrice de l'hyménée :

Ô Junon ! perds ce traître, envoie un monstre ici,
 Qui te satisfaisant, me satisfasse aussi ; [...]
 Ou s'il n'est point de monstre assez fort pour ta haine,
 Fais-moi capable d'être, et son monstre, et sa peine ;
Change, si tu peux tout, ma figure, et rends-moi
Telle qu'on peint l'horreur, et la rage, et l'effroi ; [...]
 Pourquoi dans les enfers cherches-tu sans effet
 Tout ce qu'ils ont de pire [...] ? [...]
 Sers-toi d'une *enragée*, et d'une *furieuse*,
 Inspire-moi, Déesse, et m'*enflamme* le sein,
 Seconde ma *fureur* en ce juste dessein¹.

La représentation des passions du courroux et de la vengeance se confond avec l'expression d'un fantasma métamorphique : devenir un monstre infernal, ou plutôt devenir une des trois Furies attestées dans la littérature (Alecto, Mégère, Tisiphone). Car si, dans cette fulmination, Déjanire prétend porter en elle-même et contre l'époux infidèle « sa Parque, et son Cerbère² », si les mots ne réfèrent pas explicitement aux Érinyes, prendre nouvelle « figure » implique ici la présence latente de la Furie, forme fabuleuse, support d'un imaginaire notoire lorsqu'il est question de venger ce qui constitue un crime, transgression d'une loi qui intéresse l'autorité divine³.

Or, dans la tradition latine, plus particulièrement sénèque pour le domaine de la tragédie, les Furies figurent poétiquement, par métaphore ou par métonymie, l'intensité agressive des affects en régime de fureur. À la souplesse d'un lexique qui rend à peu près réversibles *furia* et *furor*, *furies* et *fureurs*, répond l'empire d'un fonctionnement tropologique en vertu duquel les Furies sont aptes à figurer un complexe de passions furieuses. Ce phénomène, répertorié par exemple dans le *Cannochiale aristotelico* d'Emmanuele Tesauro⁴, se vérifie dans *Les Amours de Psyché* de La Fontaine, où les Furies commises à la vengeance de Vénus, désignées comme « filles de l'Achéron » et « filles de la Nuit⁵ », reçoivent une identité de personnification psychologique, ou pour mieux dire pathique : « Ces divinités étaient la colère, la jalousie et l'envie⁶ ». Cette psychologisation s'imposera plus tard dans les gloses mythographiques : « Le nom grec *Erynnis* (*sic*) que nous rendons

¹ Jean de Rotrou, *Hercule mourant*, II, 1, éd. Dominique Moncond'huy, *Théâtre complet*, 2, Paris, STFM, 1999, p. 97-98 (je souligne). Cf. Sénèque, *Hercule sur l'Æta*, v. 256-275, *Les Tragédies de Sénèque en latin et en français*, éd. et trad. Michel de Marolles, Paris, Pierre Lamy, 1659, t. II, p. 169-170. Voir notamment v. 265-266, p. 169 : « *Commoda effigiem mihi / Parem dolori* » ; « Donnez-moi une forme qui réponde à ma douleur et à mon déplaisir extrême ».

² *Ibid.*, p. 98.

³ Junon préside souvent au déchaînement des Furies hors des Enfers : voir Sénèque, *Hercule furieux*, v. 86-88. Cf. Virgile, *Énéide*, VII, v. 325-337.

⁴ Parmi les « métaphores d'attribution », certaines s'obtiennent « en formant d'une Passion, d'une Vertu, d'un Vice, une image qui soit celle d'une Divinité, ou d'une Furie, ou d'un Monstre, et être semblables » (Emmanuele Tesauro, *Il cannochiale aristotelico*, 5^e éd., Turin, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 344, je traduis). Le nom propre de Mégère désigne par antonomase « la colère féroce (*ira feroce*) » (*ibid.*, p. 315).

⁵ Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché*, éd. Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, « Folio », 2021, p. 270-271. Cf. Hygin, *Fables*, dans Thomas Muncker, *Mythographi latini*, Amsterdam, Van Someren, 1681, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 269.

par *Furie*, signifie colère, fureur, vengeance. Les noms propres des Furies présentant la même idée. *Alecto*, qui n'a point de repos ; *Mégaera*, envie, haine, jalousie⁷. »

Dans ces conditions, vouloir *changer de figure* pour Déjanire, c'est désirer prendre un nouveau corps, imaginaire, et se muer en foyer personnifié de passions terribles ; c'est désirer devenir Furie – à charge pour le spectateur/lecteur d'identifier la référence mythologique⁸. « Telle qu'on peint l'horreur, et la rage, et l'effroi » : derrière cette addition, une figure unifiée. Rotrou réunit un ensemble de signes qui, proférés par l'actrice, reconfigurent le personnage, au moins virtuellement : « l'horreur » et « l'effroi » sont les effets (psychologiques, émotionnels) produits par l'Érinye, tandis que « la rage » est l'attribut de la Furie, « enragée » par (sur)nature puisque « furieuse » au suprême degré. Incendiaire brandissant avec sa torche un feu contagieux, la Furie est capable de changer à son tour un coupable en *infuriatus/furiosus*, ou plus généralement de communiquer au cœur des humains l'ardeur d'une frénésie : ainsi fait Alecto dans l'*Énéide*, quand elle embrase d'une fureur collective la reine Amata et toutes les mères de la ville⁹.

La poésie épique met ainsi en scène des métamorphoses accomplies : Amata se mue en bacchante possédée, quand Alecto est capable d'emprunter des formes diverses¹⁰. Dans la tragédie¹¹, le désir de se métamorphoser est destiné à demeurer désir, sans se réaliser strictement dans l'espace visible de la scène¹². Objectivement lié à un cadre rhétorique (invocation, optation, imprécation), le désir de métamorphose reste enclos dans la puissance imaginative du verbe : c'est une contrainte, c'est aussi une force du théâtre parlé, comme quand Lady Macbeth se prépare au crime en appelant sa propre déshumanisation par transformation en créature infernale, émancipée d'un principe de justice divine¹³. Mais qu'en est-il d'un désir de devenir Furie dans le théâtre musical ? On s'intéressera ici aux scènes de l'opéra du XVIII^e siècle en langue italienne¹⁴, où abondent références ou allusions aux Furies, dans le genre sérieux mais aussi dans le genre comique. Suivant quels modes et dans quel dessein le verbe mis en musique représente-t-il un désir de devenir Furie ?

Devenir nouvelle Furie

L'émergence d'un tel désir s'inscrit dans la plasticité générale de la présence verbale des Érinyes, désignées par un de leurs trois noms propres ou de façon collective (en italien, *Furia/Furie*, avec ou sans majuscule, parfois avec hyperbole du type *mille Furie*). Dans le genre de l'*opera seria*, l'apostrophe topique aux Furies dans un air pathétique cumule deux avantages : cristalliser la force lyrique du discours par une pragmatique de l'invocation, et donner un éclat de grandeur, une sorte d'aura, à l'expression d'affects portés à un haut degré. Il peut s'agir certes d'une simple référence aux Furies, laquelle permet de conférer à l'intériorité des passions déchaînées, ainsi structurées, un relief

⁷ François-Florentin Brunet, *Parallèle des religions*, Paris, Knapen, 1792, t. I, p. 731.

⁸ Cette détermination culturelle qui entre dans le jeu métonymique et rend la figure opérante, ou simplement significative, est au cœur du procédé rhétorique nommé *mythologisme* : sur ce point, voir Georges Molinié, *Éléments de stylistique*, Paris, PUF, 1986, p. 122-123.

⁹ Virgile, *Énéide*, VII, v. 374-377 (*Immensam sine more furit lymphata per urbem*) et 392 (*Furiisque accensas pectore matres*).

¹⁰ *Ibid.*, VII, v. 327-328 et 415-416.

¹¹ Exceptons le genre français de la « tragédie en musique » et son esthétique du fabuleux incluant différents changements à vue, et donc la métamorphose du décor ou d'un personnage comme effets d'un désir. Voir Jean-Philippe Gersperrin, « " Sous une nouvelle figure ". Métamorphose et catastrophe dans la tragédie en musique (1675-1706) », dans Véronique Adam et Cristina Noacco (dir.), *La Métamorphose et ses métamorphoses dans les littératures européennes*, Albi, Presses du Centre Universitaire Champollion, 2010, p. 149-167.

¹² Voir Jean-Philippe Gersperrin, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des *fureurs* dans la tragédie classique », dans Fanny Népote (éd.), *Mythe et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, Toulouse, SLC, 2002, p. 261-281, en particulier p. 273-277 à propos de Camille dans l'*Horace* de Corneille. L'écart est ainsi suggestif entre l'Ombre d'Agrippine dans l'*Octavia* du Pseudo-Sénèque (III), surgissant sur scène « la torche stygienne » en main, à l'école d'une « Érynie vengeresse », et les imprécations prophétiques d'Agrippine contre Néron dans *Britannicus* (V, 6), par lesquelles Racine suggère (« Tes remords te suivront comme autant de furies ») un glissement du personnage véhément vers le modèle de la Furie.

¹³ William Shakespeare, *Macbeth*, I, 5, trad. Pierre-Jean Jouve, Paris, Flammarion, « GF », 1993, p. 80-83 : « Ah venez, vous esprits, / Qui veillez aux pensées mortelles, faites-moi / Sans mon sexe, et du front à l'orteil, comblez-moi / De la pire cruauté ! faites-moi mon sang épais, / À la pitié interdisez accès et passage / [...] Venez à mes seins de femme / Prendre mon lait comme fiel, vous instruments meurtriers / [...] Arrive donc, épaisse nuit, / Enveloppe-toi des fumées les plus sinistres de l'enfer ».

¹⁴ C'est moi qui propose toutes les traductions de l'italien.

d'autant plus considérable quand l'air, couronnant un monologue à l'issue d'un récitatif tourmenté, forme lui-même le point culminant d'un acte entier du drame. Tel est le cas du monologue de Lycidas qui clôt l'acte médian de *L'Olimpiade* imaginé par Métastase¹⁵. Dégainant son épée en apprenant que le roi a décrété son exil, l'« âme lacérée de tant de sentiments (*affetti*) et si contraires » dont le récitatif dresse le détail (« rage, vengeance, tendresse, amitié, remords, pitié, honte, amour »), le héros chante les vers suivants :

<p><i>Gemo in un punto e fremo ; fosco mi sembra il giorno ; ho cento larve intorno ; ho mille furie in sen. Con la sanguigna face m'arde Megera il petto ; m'empie ogni vena Aletto del freddo suo velen</i>¹⁶.</p>	<p>Je gémiss et je frémis en un instant ; le jour me paraît ténébreux ; j'ai cent spectres en moi ; j'ai mille furies en mon sein. Avec sa torche sanglante Mégère m'embrase la poitrine ; Alecto me remplit chaque veine de son poison glacé</p>
---	---

Avoir « mille furies en [s]on sein » correspond ici à un état de fureur qui est à la fois subi et marqué par la complexité des affects, ce qui n'empêche pas Métastase de revenir ponctuellement au cœur de la tradition en faisant des Furies apostrophées la métaphore du remords qui déchire la conscience du parricide, en l'occurrence Sextus qui croit avoir assassiné Titus¹⁷. Mais le plus souvent, c'est la pulsion de vengeance qu'éprouve l'amant trahi qui motive l'appel aux Furies¹⁸, en exhaussant un motif rebattu. Un pas est franchi quand l'invocation conduit à désirer que les Furies communiquent leur feu au sujet chantant : « *Mostri lividi di Stige, / Irritate in petto il cor. / Voi Tesifone, Megera, / Implacabili e severe, / Inspiratemi furor*¹⁹. » Pareille ardeur lyrique, avec pour horizon l'incorporation de la fureur propre aux Érinyes, paraît comme le prélude à une transformation désirée, d'autant plus remarquable que l'Amazone qui chante cet air le fait, selon la didascalie, « en armure » et dans un décor solennel d'amphithéâtre qui théâtralise sa présence comme sa parole.

Restait aux poètes à concevoir, pour le compositeur, l'*aria di furore* comme le lieu poétique où s'exprime pleinement le désir du sujet de transgresser les limites humaines afin de se transformer en Furie nouvelle, ou d'un nouveau mode. En voici deux exemples, tirés des opéras d'Antonio Vivaldi, où le fantasme d'une vengeance *post mortem* prend la forme d'un scénario où le défunt surgit non pas seulement comme une ombre, mais armé du pouvoir terrible des Furies. Au dernier acte de la *Semiramide* représentée en 1732 à Mantoue et fondée sur un livret vénitien de Silvani (1713), le roi Ninus se trouve condamné à mort à l'instigation de Sémiramis :

<p><i>Ah mostri, si morirò, ma da Cocito Nud' Ombra sorgerò [...]. Perchè del vostro inferno Quì cominci la pena, ed il tormento, La crudeltà, l'orror, e lo spavento.</i></p>	<p>Ah, monstre ! Oui, je mourrai, mais ombre nue du Cocyte, je me dresserai [...]. Car c'est ici que de votre enfer commencent les peines, et les tourments, La cruauté, l'horreur, et l'épouvante.</p>
--	---

¹⁵ Le livret de *L'Olimpiade* fut mis en musique pour la première fois par Antonio Caldara en 1733 mais fut repris ensuite par de nombreux (et fameux) compositeurs jusqu'à la fin du siècle.

¹⁶ Pietro Metastasio, *L'Olimpiade*, II, 15, *Drammi per musica. II*, éd. Anna Laura Bellina, Venise, Marsilio, 2003, p. 272-273.

¹⁷ *Id.*, *La Clemenza di Tito*, II, 7, *ibid.*, p. 406 : « *Uccidetemi almeno, / smanie che m'agitare, / furie che lacerate / questo perfido cor* » [« Tuez-moi du moins, / fureurs qui m'agitez, / furies qui lacérez / ce perfide cœur »]. Sur les Furies comme allégorie du remords, voir Cicéron, *Pro Sex. Roscio Amerino*, 67, et *In Pisonem*, 46 (passages glosés par Guy Achar, *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours optimates de Cicéron*, Leyde, Brill, 1981, p. 240-242). Cette interprétation resurgit dans la tradition chrétienne, quand le péché est présenté comme « Furie qui torture la conscience, qui la déchire, qui la dévore » (Giacomo Gualtieri, *Discorsi del santissimo Rosario* [...], Todi, Gio. Andrea Sambuchi, 1702, t. I, p. 247 : « *Furia tormentatrice della coscienza, che la lacera, la divora* »).

¹⁸ Antonio Salvi, *Berenice regina d'Egitto* (musique de Giovanni Antonio Pertì), Florence, Anton Maria Albizzini, 1709, II, 4, p. 28 : « *Su Megera, Tesifone, Aletto, / Dal mio petto Cupido fuggate, / L'empia imago di Lei cancellate, / Che spergiura, infedel mi tradi.* » [« Venez à moi, Mégère, Tisiphone, Alecto, chassez Cupidon de ma poitrine, effacez l'image impie de la parjure, de l'infidèle, qui m'a trahi. »].

¹⁹ Stefano Benedetto Pallavicini, *L'Antiope* (musique de Carlo Pallavicino), Dresde, Veuve Berg, 1689, III, 15, n.p. : « *Monstres livides du Styx, irritez ce cœur dans ma poitrine. Vous, Tisiphone, Mégère, implacables et sévères, inspirez-moi votre fureur* ».

<p><i>Con la face di Megera Spirto errante io tornerò Pien di barbaro furor. Della Strage iniqua, e fiera La Vendetta far saprò Contro un' Empia, e un Traditor</i>²⁰.</p>	<p>Tenant la torche de Mègère, Esprit errant, je reviendrai, Pleind 'une barbare fureur. Du massacre inique et sauvage, Je saurai tirer vengeance Contre une impie, et contre un traître.</p>
---	---

Se superposant à la figure effrayante du revenant, l'image de la Furie (la torche de Mègère fonctionne comme signal) donne efficacement corps à la fureur qui anime ce discours de commination. Car ce scénario infernal obéit en l'occurrence à des déterminations morales : il s'agit non seulement de colère mais d'*indignation* (*aria di sdegno*, très exactement) et la transformation en Furie obéit à un désir de justice réparatrice, en réponse à l'iniquité impitoyable d'une « impie » (Sémiramis elle-même). Dans ce contexte, désirer devenir Furie, c'est fantasmer l'inversion des royaumes en opérant la contamination du palais royal par l'horreur des Enfers. Au risque de surinterpréter le nom de Mègère à l'incipit de l'air, rappelons d'ailleurs son étymologie forgée par Fulgence : « le grand conflit (*megale eris, magna contentio*)²¹ ». C'est en effet l'enjeu dramatique de ce moment, où le fantasme de devenir Furie à l'école de Mègère, autrement dit *en grande dimension*, apparaît comme une compensation de la vulnérabilité du personnage promis à la mort.

À quoi concourent les vertus poétiques de la musique (« *Con la face di Megera*²² » est un des rares airs de la partition qui n'aient pas été perdus) : pour la première strophe, sur fond de notes répétées en doubles croches aux cordes, combinant réitération inexorable et trépidation frémissante, le chant se déploie lui-même sans obstacle, en valeurs égales, avec seulement une pause en forme de parenthèse, insinuante, sur « *Spirto errante io tornero* ». Un tel environnement sonore de la voix répondrait-il au caractère dynamique des Furies, divinités volantes dont un trait marquant est l'activité inlassable (*inpausabilis*, conformément à l'étymologie du nom d'Alecto²³) ?

En prélude au dénouement d'*Ercole sul Termodonte*, créé à Rome en 1723 sur un livret d'Antonio Salvi, dans une distribution toute masculine conformément à l'exclusion des cantatrices dans la cité pontificale (Hercule était confié à un ténor, Thésée et toutes les Amazones à des castrats), Antiope défaite abandonne son épée et sa ceinture qu'elle suspend à la statue de Diane dans son temple, conservant une dague afin de « mourir en reine » ; à Marthésie qui veut l'en empêcher, elle oppose sa décision : « je cours chercher de la pitié dans l'Averne ténébreux ». Voici l'air qu'elle chante alors avant de sortir de scène :

<p><i>Scenderò, volerò, griderò Sulle sponde di Stige, di Lete, Risvegliando furori, e vendette Di Megera, e d'Aletto nel cor. Rio Destin, del mio sangue la sete Sazia pur, che già Dite m'aspetta Nuova furia del suo cieco orror</i>²⁴.</p>	<p>J'y descendrai, j'y volerai, je crierai Sur les rives du Styx, du Léthé, Réveillant les fureurs, et les vengeances De Mègère et d'Alecto dans mon cœur. Cruel destin, tu as soif de mon sang, Étanche-la donc, déjà Pluton m'attend, <i>Nouvelle Furie</i> dans son aveugle horreur.</p>
---	---

Il s'agit cette fois d'un tragique suicidaire, de couleur stoïcienne, mais que les vers chantés transposent en scénario infernal grâce auquel Antiope, en choisissant la mort, augmente la troupe plutonienne des Furies, dont elle capte des traits caractéristiques : voler, crier, fureurs, vengeances. Devenir « nouvelle Furie » en plongeant dans les Enfers (le scénario inverse le mouvement ordinaire attaché aux Érinyes, qui surgissent d'en-bas dans le monde des vivants), c'est là encore revêtir une sombre grandeur, un éclat surnaturel propre à compenser un destin de vaincue – le caractère sacré de la scénographie prescrite (la statue de Diane surmonte « son globe lunaire²⁵ ») n'est pas indifférent à

²⁰ Francesco Silvani, *Semiramide*, Mantoue, Alberto Pazzoni, 1732, III, 2, p. 48.

²¹ Fulgence, *Mythologies*, I, 20-21, éd. et trad. Étienne Wolff et Philippe Dain, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 62-63 et 149 (n. 129).

²² Vivaldi a composé le rôle du roi Ninus pour la contralto Maria Maddalena Pieri. L'air est à écouter par Nathalie Stutzmann dans son album Vivaldi (Deutsche Grammophon, 2011).

²³ Fulgence, *loc. cit.* : « en grec Alecto signifie celle qu'on ne peut arrêter ».

²⁴ Antonio Salvi, *Ercole sul Termodonte*, Rome, Bernabò, 1723, III, 10, p. 66 (je souligne).

²⁵ *Ibid.*, p. 64.

cet effet. Cependant l'écriture musicale frappe par sa véhémence assurée, avec un rythme obstinément anapestique, à l'orchestre comme à la voix, produisant une impression de galop inexorable²⁶. Vivaldi, comme souvent, y réutilise un matériau antérieur, un air belliqueux composé pour *Orlando finto pazzo* (1714) et destiné à Origille (travestie en homme dans la fiction) : « *Anderò, volerò, griderò*²⁷ ». Aussi Antiope pouvait-elle conserver le caractère impérieux de l'Amazone quand le chant dessine sa propre métamorphose en Furie ambiguë.

Configuration encore différente avec le suicide par empoisonnement du sultan Bajazet captif de Tamerlan dans un fameux livret dû à Agostino Piovene, que Francesco Gasparini mit en musique le premier, dans trois versions différentes (1711, 1719, 1723) qui comprenaient d'importantes modifications du texte au dénouement²⁸. En 1711, on annonce l'agonie de Bajazet (III, 13) après que celui-ci a quitté définitivement la scène en implorant les dieux de protéger sa fille Asteria puisque lui-même a choisi de se soustraire à son persécuteur par une mort volontaire. Or ses paroles dernières, sous forme d'air, bravent Tamerlan en prophétisant la continuation de leur affrontement : « *Empio, per fatti guerra, / Dal Regno di sotterra / L'ombra ritornerà*²⁹. » Nulle Furie qui soit associée ici à l'évocation du revenant. Tout change en 1719 avec une réfection spectaculaire des *ultima verba* du vrai protagoniste de la tragédie. Après avoir exhorté tendrement Asteria à retenir ses larmes en sa présence (*Arioso*), Bajazet s'adresse à Tamerlan dans un imposant récitatif, sans cristallisation pathétique en air conclusif, mais au contraire en épousant le morcèlement progressif des mots mêmes sous l'effet du poison, tandis que les vers suscitent désormais une évocation des Furies vengeresses :

<p><i>Ma non ne andrai lieto gran tempo. Io vado Le Furie a scatenar per tuo tormento. Già mira il dì mancar – l'aria ingombrarsi : Per tuo supplizio è quest' orror. Sù, via Figlie, e Ministre del gran Rè dell' ira : Io vi conosco : eccovi là : quel crudo Percuotete – sbranate – lacerate. Sì, lanciategli al core I Serpi – e le Ceraste. Degni di voi que' colpi son. Sì, presto. Ma non cessate ai-mè- se stan-che si-ete, La rab-bia – mia – pren-de-te, O' me-co lo por-ta-te Là giù nel Re-gno del fu-ro-re eter-no. (Và mancando nel ritirarsi dentro la Scena sostenuto sempre da Asteria) Per tor-men-tar, per la-ce-rar quel Mo-stro, Io sa-rò la mag-gior Fu-ria d'A-ver-no³⁰.</i></p>	<p>Mais tu ne connaîtras pas longtemps la joie. Je pars déchaîner les Furies pour te tourmenter. Vois, déjà le jour pâlit – l'air s'obscurcit : cette horreur est pour ton supplice. Allons, venez à lui, Filles et ministres du grand Roi de la colère : je vous reconnais : vous voilà : ce cruel, frappez-le... déchirez-le... lacérez-le. Oui, lancez jusqu'à son cœur vos serpents – et vos vipères. De tels coups sont dignes de vous. Oui, allez-y. Mais ne cessez, hé...las... si vous... vous fati...guez, pre...nez ma... rage, ou avec... moi por...tez-le là en-bas au roy...aume de la fu...reur éter...nelle. (<i>Il chancèle en quittant la scène, soutenu toujours par Asteria.</i>) Pour tour...men...ter, pour la...cé...rer ce Mon...stre, je se...rai la plus puis...sante Fu...rie de l'A...verne.</p>
---	---

Scène étonnante en vérité, qui superpose à l'image scénique de l'agonisant aux paroles entrecoupées, au bord d'un expressionnisme tout à fait neuf à cette date, l'hypotypose visionnaire des Érinyes acharnées, héritage de l'antique tragédie, cette fois avec l'attribut jusque-là absent des serpents formant leur chevelure ou jetables sur leurs victimes. Ce développement parallèle au fil de la tirade métamorphose Bajazet, qui excitait d'abord les Furies, en l'une d'elles, sans nom emprunté, mais la plus grande ou la plus puissante (« *la maggior Furia d'Averno* ») : couronnement du désir incoercible de vengeance et transformation triomphante, dans cette vision fantasmée, en contradiction avec la scène visible d'agonie. L'extraordinaire force théâtrale de ce moment théâtral repose ainsi sur la naissance fabuleuse d'une Furie nouvelle, circonscrite à l'espace du désir.

²⁶ À écouter par Vivica Genaux dans l'enregistrement de l'opéra dirigé par Fabio Biondi (Virgin, 2010).

²⁷ Grazio Braccioli, *Orlando finto pazzo*, Venise, Marino Rossetti, 1714, III, 12, p. 67. Sur le recyclage de cet air, voir l'appareil critique fourni par Fabio Biondi dans la notice de l'intégrale citée, p. 48.

²⁸ Agostino Piovene, *Tamerlano*, Venise, Marino Rossetti, [1711] ; *Il Bajazet*, Reggio, Ippolito Vedrotti, 1719 ; *Bajazette*, Venise, Marino Rossetti, 1723. La source est la tragédie de Nicolas Pradon, *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, Paris, J. Ribou, 1676.

²⁹ *Id.*, *Tamerlano*, III, 11, p. 61 : « Cruel, pour te faire la guerre, / sortant du royaume souterrain, / mon ombre reviendra ».

³⁰ *Id.*, *Il Bajazet*, III, 16, p. 76.

Tout semble indiquer que Piovone et Gasparini tentaient là une formule d'opéra assez expérimentale, sur les conseils dit-on du créateur de ce Bajazet de 1719, le grand ténor Francesco Borosini. Machine arrière en 1723 : le grand récitatif disparaît afin de clore la scène selon la formule familière de l'air comminatoire, cette fois sur des vers plus abstraits qu'en 1711 (la figure de l'ombre belliqueuse est supprimée³¹). Or Borosini emmena à Londres dans ses bagages le texte de 1719, à la veille d'incarner à nouveau Bajazet, mais cette fois dans le *Tamerlano* mis en musique par Handel, créé en octobre 1724 en intégrant la scène d'agonie hallucinée, dont le compositeur saxon amplifie après Gasparini la puissance expressive : un sommet de toute sa production d'opéra, mais aussi un champ d'expression ouvert à l'interprète, s'il est vrai que l'écriture en récitatif avec orchestre permet non seulement des effets dramatiques puissants, mais différentes manières de conduire et de caractériser la déclamation jusqu'à l'image de la *nuova Furia*³².

Fantasme et comédie : de Handel à Mozart

Autre cas de figure : quand la métamorphose en Furie infernale ne s'exprime pas littéralement dans les vers chantés comme objet de fantasme, mais que le style de la musique, et d'abord de la partie vocale, donne l'impression à l'auditeur d'une transformation voulue du personnage, d'un changement d'échelle dans l'expression des passions qui favorise une assimilation à la figure surnaturelle des Érinyes. Dans le corpus handelien, voici le dernier des airs confiés au protagoniste de *Serse*, incarné à la création en 1738 à Londres par le fameux castrat Caffarelli – air de fureur sous les espèces de la colère : « *Crude furie degli orridi abissi, / Aspergetemi d'aspro veleno. / Crolli il Mondo, il sole s' eclissi / A quest' ira, che spira il mio seno*³³. » Remarquable est le passage de la première moitié du quatrain à la seconde. L'invocation inaugurale, emphatique, installe le personnage en réceptacle passif d'une fureur hors norme, mais ensuite c'est le sujet parlant qui modifie la direction illocutoire de la parole pour se faire agent souverain d'un ébranlement de l'ordre cosmique, ou plutôt pour désirer que sa propre colère, décluplée par les Furies, devienne une force agissante, surnaturelle, par où, objectivement, le personnage semble transfiguré lui-même, nouvelle Furie qui ne dit pas son nom. Ce mouvement libidinal vers une transformation du prince en Furie n'est possible que dans la mesure où Handel organise, fouettée par l'orchestre, une épiphanie furieuse du protagoniste. Dès la première partie de l'air, les vocalises sur *veleno* (venin) et *aspergetemi* alternent avec les longues tenues sur l'initiale d'*aspro* (affreux). Dans la seconde partie, les deux énoncés à l'impératif (v. 3) sont détachés *a cappella* avant que les cordes leur répondent en trépidant, puis une longue vocalise, plus accidentée mais impérieuse, fleurit sur « *che spira il mio seno* », figurant en somme l'exhalaison expansive, irrépressible, de la fureur³⁴. Nulle relation, en l'occurrence, avec le thème (absent) d'une justice divine, ni même avec le ressort exprès de la vengeance : seulement l'assomption fantasmagorique de la colère en même temps que de l'ascendant du chanteur sur le public, du *Divo* paré en *Furia*, cet air ultime, ostentatoire, étant le plus théâtral de la série.

À partir de ce code mythologique repérable, capable de définir une posture d'opéra tout en s'adaptant à des situations variables, se dessine une voie qui conduit à l'*opera buffa* par le truchement de la parodie, processus vivace de second degré dans le genre comique au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On en trouverait une belle illustration dans un opéra inachevé de Mozart, *Lo sposo deluso* (Vienne, 1783), d'après un livret anonyme que Cimarosa avait déjà mis en musique en 1780 pour Rome. Eugenia, jeune aristocrate capricieuse et née Romaine, y paraît (I, 3) pour constater avec indignation que personne ne vient à sa rencontre pour l'accueillir avec honneur dans la maison de son promis. Cet air qui coïncide immédiatement avec l'entrée du personnage présente une seconde partie (*Allegro*) où l'expression de la fureur s'infléchit vers le comique grâce à des dissonances de style dans la langue même : « *Ah, son qual furia delirante, / Quest'ingiuria non sopporto / E al Tarpeo vuo'*

³¹ *Id.*, *Bajazette*, III, 12, p. 56.

³² À écouter au disque : Francesco Gasparini, *Il Bajazet (1719)*, dir. Carlo Ipata, Glossa, 2015 ; George Frideric Handel, *Tamerlano*, dir. George Petrou, MDG, 2007. Cf. le *live* dirigé en 1972 par Anthony Lewis, avec un Bajazet hors pair, Alexander Young (Ponto, 2009).

³³ Nicolo Minati et Silvio Stampiglia, *Xerxes*, Londres, J. Chrichley, 1738, III, 9, p. 63 : « Cruelles Furies des abysses horribles, / Aspergez-moi de votre affreux venin. / Que le monde s'écroule, et que le soleil s'éclipse / Sous l'effet du courroux que respire mon sein ! ».

³⁴ George Frideric Handel, *Serse*, éd. Friedrich Chrysander, Leipzig, 1884, p. 113-117.

*sull'istante / Per le poste ritornar*³⁵. » Dans ce contexte, l'assimilation délibérée avec une Furie « délirante » surexpose sa disproportion avec la situation : vanité blessée et conditions de transport qui torpillent les transports furieux calqués sur l'*opera seria*. À quoi s'ajoute la déferlante de vocalises courroucées que Mozart fixe non sur les termes nobles mais, ironiquement, sur le dernier vers, dont le réalisme tranche avec les précédents³⁶.

Or cette identification parodique à l'une des Furies resurgira, mise en œuvre avec une subtilité supérieure, au premier acte de *Così fan tutte* (1790), quand après le (faux) départ de leurs amants respectifs à la guerre, Dorabella puis Fiordiligi adoptent complaisamment des postures héroïques ou tragiques conformes à un habitus littéraire, culturellement déterminé. Voilà que Dorabella, dès le retour des deux sœurs chez elles, ordonne qu'on tienne les fenêtres closes pour bannir la lumière en signe de deuil. Après un récitatif ostensiblement pathétique vient l'air chargé d'amplifier un « sentiment de désespoir (*disperato affetto*) » :

<p><i>Smanie implacabili</i> <i>Che m'agitato,</i> <i>Entro quest'anima</i> <i>Più non cessate</i> <i>Fin che l'angoscia</i> <i>Mi fa morir !</i> <i>Esempio misero</i> <i>D'amor funesto</i> <i>Darò all'Eumenidi</i> <i>Se viva resto</i> <i>Col suono orribile</i> <i>De' miei sospir.</i> (Si metton a sedere in disparte, da forsennate³⁷.)</p>	<p>Fureurs implacables qui m'agitez, au-dedans de cette âme ne cessez plus, jusqu'à ce que l'angoisse me fasse mourir. Aux Euménides je donnerai un malheureux exemple d'amour funeste, si je reste en vie, grâce au son horrible de mes soupirs. (Elles s'assoient à l'écart, comme des folles furieuses.)</p>
---	--

Morceau parodique, en raison du style des vers, dont le pathos paraît recherché sinon alambiqué (on peine à saisir ce que les Furies antiques, désignées par leur nom le plus littéraire, ont à voir avec cette angoisse amoureuse), et en vertu d'une composition musicale qui n'assume qu'à moitié le jeu de la véhémence tragique :

même le « son horrible » que Dorabella se propose de donner en exemple aux Euménides (pour qu'elles redeviennent des Érinyes ?) ne se départit pas d'une élégance de bon ton, aux antipodes de ce que Gluck aurait fait avec une pareille image. C'est donc volontairement que Mozart s'est abstenu de conférer toute épaisseur tragique à son personnage, lui donnant les dehors de l'agitation sans jamais prendre la peine de le hausser au-dessus du stéréotype. [...] Comme pour bien souligner l'incongruité d'un tel air dans une situation qui ne ressortit en rien à l'antiquité classique, [...] « *Smanie implacabili* » se termine dans la nuance *piano*, comme pour donner l'impression d'un mécanisme arrivé en bout de course³⁸.

Or cette incongruité semble aussi tenir, dans les vers de Da Ponte, à un imaginaire des Furies qui ne se limite pas à la seconde strophe, mais affleure dès la précédente : Dorabella, suivant un étagement déjà rencontré dans l'air de *Serse*, désire d'abord que son désespoir prenne une forme furieuse avant de rivaliser avec les Euménides en aspirant à produire elle-même de façon expansive des sons inarticulés horribles, « soupirs » substitués par hyperbole aux cris caractéristique des Furies. La clé réside dans la valeur contextuelle du groupe nominal à l'incipit. Si *smanie*, pluriel de *smania*, est ordinairement rendu par *sentiments* dans les traductions du livret, le terme équivaut classiquement à « Fureur, frénésie, égarement d'esprit, folie, manie » (c'est confirmé à la fin de l'air par la didascalie) de même que *smaniare* signifie « entrer en furie³⁹ ». La qualification de ces fureurs comme

³⁵ Mozart. *Tutti i libretti d'opera*, éd. Piero Mioli, Rome, Newton, 1996, t. II, p. 26 : « Ah, je suis comme une furie en délire, cette injure est trop pour moi, et à la Colline Tarpéienne je veux sur le champ m'en retourner avec la poste ».

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *Lo sposo deluso*, éd. Gerhard Allroggen, Kassel, Bärenreiter, 1988, p. 71-73.

³⁷ Lorenzo Da Ponte, *Così fan tutte*, I, 9, dans Mozart. *Tutti i libretti d'opera*, op. cit., t. II, p. 182.

³⁸ Michel Noiray, « Commentaire [...] » de *Così fan tutte*, *L'Avant-scène Opéra*, n° 131-132, 1990, p. 67.

³⁹ *Nuovo dizionario italiano-francese, estratto da' Dizionari dell' Accademia di Francia, e della Crusca*, Marseille, Jean Mossy, 1772, p. 808.

« implacables », le désir outrancier de Dorabella qu'elle ne cessent plus jamais (*inpausabiles* donc, à l'instar d'Alecto), plus l'incipit par apostrophe oratoire à ces fureurs personnifiées, tout en somme conduit à considérer que Da Ponte joue avec une rhétorique du pathos d'*opera seria* qui facilite l'amalgame largement attesté entre fureurs (*smania*) et Furies (*Furie*)⁴⁰. On reconnaît de fait un ressort théâtral déjà signalé : le personnage veut s'abandonner tout entier à l'intensité furieuse d'un sentiment, et ce désir culmine dans un fantasme de compétition ou d'identification avec les Furies.

Le verbe lyrique de Dorabella diverge cependant du motif hérité de l'*opera seria*, la référence aux Euménides s'autonomisant des thèmes classiques qui s'attache au mythe : il n'est ici question ici ni de vengeance, ni de justice divine, ni même d'amour trahi ou frustré (c'était le cas d'Électre dans *Idomeneo*), mais d'un désespoir absolutisé, surjoué et donné en spectacle – comme si Dorabella s'évertuait à un rôle factice de *furiosa* en se rêvant à la fois victime consentante des Furies (première strophe) et émule des Furies (seconde strophe), le tout dans un désir de mise en scène de soi qui singe la posture d'*opera seria*. Alors qu'à l'incipit de *Don Giovanni*, Donna Anna surgit, poursuivant le « scélérat » qui a voulu attenter à son honneur, et se présente elle-même « comme une Furie désespérée⁴¹ », la frivole Dorabella semble assouvir un désir gratifiant de se faire, pour un petit moment délicieux, *Furia disperata* – en l'occurrence, personnification d'une fureur sans autre objet que le désir des auteurs de susciter dans le public, par les emphases du texte comme par la musique, la distance de l'ironie, et un soupçon d'insincérité quant au caractère de cette *sorella*.

« *Tibi nomina mille*⁴² » : ces paroles de Junon à Alecto dans l'*Énéide* esquisaient en somme un paradigme. Indice (s'il en fallait encore) de la plasticité d'une haute figure de la mythologie dans la poésie et au théâtre, le désir de métamorphose en Furie, tel que les scènes de l'opéra ont pu le représenter, consacre l'ascendant de la voix contre les prestiges du visible. Dans les Enfers de Virgile, « l'aînée des Furies » (*Furiarum maxima*) « se dresse, élevant sa torche, et fait tonner sa voix » (*intonat ore*⁴³), mais dans le corpus qui a été considéré, et au-delà d'une topique nécessaire, la Furie comme objet d'assimilation fantasmée implique des voix aussi diverses que des visages. Dans ces scènes, cependant, les Furies changent elles-mêmes de forme : pourvoyeuses de hurlements et fautrices de terreur dans la fable antique, elles deviennent dans les œuvres qui ont été considérées, simultanément, objet de désir et source de délectation. Si l'on parle alors de catharsis ou de sublimation – et l'opéra s'entend par excellence à ces processus –, il importe de prendre en compte simultanément une dimension interne à la fiction, celle du fantasme réactionnel (pour Antiope ou Bajazet comme pour Dorabella), et un effet de réception qui engage l'auditeur/spectateur de la performance. Car le désir de métamorphose existe aussi du côté du public d'opéra, déterminant partiellement son plaisir à entendre dans la scène chantée l'actualisation d'un excès : le chanteur, la cantatrice, sortent d'eux-mêmes pour donner un corps sonore et imaginaire à un personnage lui-même caractérisé par le fantasme de franchir la limite pour s'amalgamer aux Furies.

Il conviendrait alors de revenir à la rage surhumaine de la Reine de la Nuit au second acte de *La Flûte enchantée* – ou plutôt à cet air céléberrime de fureur, « *Der Hölle Rache* », dont les paroles thématisent justement plusieurs traits de la figure fabuleuse des Érinyes⁴⁴. Par la puissance du langage musical, la transformation de la reine éplorée, implorant à l'acte I le secours de Tamino, en *Furiarum maxima*, identifiée à son éclat tellurique (et non plus stellaire), infernal, destructeur, fait précisément échapper le personnage aux contours ordinaires de la mégère (sans majuscule cette fois) dont le film

⁴⁰ Outre l'exemple de Métastase déjà cité où *smania* et *furie* sont quasi réversibles, voir l'incipit de la scène de folie d'Électre dans l'*Idomeneo* de Mozart : « *Oh smania ! oh Furie ! / oh disperata Elettra !* » (Giambattista Varesco, *Idomeneo*, Munich, Thuille, 1781, III, 10, p. 51).

⁴¹ Lorenzo Da Ponte, *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, I, 1, dans Mozart. *Tutti i libretti d'opera*, op. cit., t. II, p. 134.

⁴² Virgile, *Énéide*, VII, v. 337, éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, t. II, p. 95.

⁴³ *Ibid.*, VI, v. 605-607, p. 65.

⁴⁴ Emanuel Schikaneder, *Die Zauberflöte*, Vienne, Ignaz Alberti, 1791, II, 8, p. 69 : « La vengeance de l'Enfer bout dans mon cœur. / Mort et désespoir m'entourent de leurs flammes. / Si Sarastro ne souffre pas la mort par ta main, / alors tu n'es plus ma fille, plus jamais. / Rejetée tu seras pour jamais, abandonnée, / tous les liens de la nature détruits, / si de ta main Sarastro n'expire pas. / Écoutez, Dieux de la vengeance, écoutez le serment d'une mère. (*Elle s'abîme.*) » (je traduis). Le personnage, mère de Pamina à qui s'adresse l'air, lui remet un poignard : personnifiant une fureur infernale, flamboyante, cette Furie nouvelle appelle néanmoins à accomplir le meurtre du grand-prêtre Sarastro, autant dire un crime abominable dans le système idéologique de l'œuvre.

Amadeus de Milos Forman a cru bon de faire, sous la figure d'une belle-mère hystérique, la source d'inspiration de Mozart. Autrement dit, la fureur ravageuse de cet air n'est-elle pas conçue pour satisfaire un désir profond du public d'opéra dans la performance, celui d'un devenir cathartique ? Si le cinéma selon François Truffaut consiste (peut-être) à « faire faire de jolies choses à de jolies femmes », un des ressorts du plaisir d'opéra n'est-il pas de participer à la métamorphose sonore d'un soprano virtuose en figure archétypale où la violence produit un sublime dont la beauté subjuguante du suraigu ne saurait être l'alpha et l'omega⁴⁵ ?

Jean-Philippe Groperrin
Université Toulouse - Jean Jaurès
Laboratoire PLH, équipe ELH

⁴⁵ Sous cet aspect, le choix de l'interprète est crucial : on entendra dans la voix d'Edda Moser, par son foyer vocal hors pair mais aussi par son imagination d'artiste, ce coloris sublime d'enfer (*Die Zauberflöte*, dir. Wolfgang Sawallisch, Emi, 1973).