



HAL
open science

Sémiramis ou la confusion des sexes

jean-françois lattarico

► **To cite this version:**

jean-françois lattarico. Sémiramis ou la confusion des sexes. Cahiers du CELEC, 2023, 3, 10.35562/celec.197. hal-04509912

HAL Id: hal-04509912

<https://hal.science/hal-04509912>

Submitted on 18 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.

Sémiramis ou la confusion des sexes.

À propos de la *Semiramide in India* de Maiolino Bisaccioni (1648)

Jean-François LATTARICO

Université Jean Moulin- Lyon3

Sémiramis¹ représente, avec Didon et surtout Messaline, avec laquelle elle présente d'ailleurs de nombreux points communs, l'une des figures féminines les plus fécondes dans les arts et dans la littérature², bien que les sources classiques qui en ont véhiculé la mémoire, ne soient pas très prolixes en la matière³. Considérée à la fois comme l'incarnation de la luxure⁴ et de la tyrannie politique, son histoire fit, en particulier en Italie au XVII^e siècle, l'objet de nombreuses adaptations romanesques et théâtrales qui offrent une vision très polymorphe d'un mythe marqué précisément par son extrême complexité. Le soupçon d'inceste, la pratique autoritaire du pouvoir, la confusion identitaire, l'héroïsme militaire et les désirs assouvis de conquête, sont quelques uns des thèmes qui alimenteront pendant des siècles l'histoire de cette mythique reine de Babylone. L'histoire se confond en effet avec la légende. Elle est rapportée, entre autres, par Diodore de Sicile et par Ctésias de Cnide, qui racontent ses origines à la fois modestes et fabuleuses puisqu'elle naquit d'un mortel et d'une déesse, Derceto, qui après avoir abandonné son enfant en plein désert, se jeta dans un lac et son corps fut transformé en poisson. L'enfant fut nourri par des colombes (c'est le sens étymologique de son nom), puis élevé comme un garçon alors qu'elle fut dotée des plus beaux attributs de la féminité. Devenue adulte, elle épouse Onnès, un conseiller du roi assyrien Ninus qui l'emmène en campagne, déguisée en guerrier, lors d'une expédition pour la conquête de la Bactriane. Le roi tombe sous son charme et l'épouse contraignant son conseiller au suicide. Après la mort du souverain, elle lui succède sur le trône pour un long règne de quarante-deux ans auquel elle associe son fils Ninus, élevé au milieu des femmes, prototype du tyran efféminé et impuissant. Elle fonde alors Babylone, conquiert de vastes empires, toute l'Asie jusqu'à l'Indus et l'Égypte encore.

¹ Sur le mythe de Sémiramis, G. PETTINATO, *Semiramide*, Milano, 1985 ; A.M.G. CAPOMACCHIA, *Semiramide. Una femminilità ribaltata*, Roma, 1986.

² En France elle inspira les tragédies de G. GABRIEL, *Sémiramis*, 1647, de N. DESFONTAINES, *La véritable Sémiramis*, Paris, Chez Louis Lamy, 1647, en Espagne la « gran comedia » de CALDERON DE LA BARCA, *La hija del aire*, Madrid, 1653.

³ La source principale est le récit de Diodore de Sicile tiré du second livre de sa monumentale *Bibliothèque historique* ; DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, Paris, Les Belles Lettres, 2002 ; cf. aussi, ID., *Histoire de Sémiramis et autres récits*, Traduit et présenté par C. Terreaux, Paris, Arléa, 2005.

⁴ Elle figure pour cette raison dans le second cercle, celui des luxurieux, dans l'*Enfer* de Dante : « A vizio di lussuria fu sì rotta, / Che libito fè licito in sua legge / Per torre il biasmo in che era condotta. / Ell'è Sémiramis, di cui si legge / Che succedette a Nino e fu sua sposa : / Tenne la terra che il Soldan sorregge », DANTE, *Inferno*, V, 55-60, [La luxure effrénée a dévoré sa vie, / Elle crut échapper à son ignominie / En mettant dans sa loi : le plaisir est permis. // C'est la Sémiramis qui, dit-on, chose infâme ! / Avait nourri Ninus et qui devint sa femme / Aux lieux que le Soudan à ses lois tient soumis], Trad. L. Ratisbonne, Paris, 1870.

C'est à Venise, capitale incontestée de l'édition et l'une des places fortes de l'expérimentation littéraire, en particulier à travers le roman et le drame musical, que le mythe de Sémiramis a suscité le plus grand intérêt. Si l'on excepte les tragédies de Muzio Manfredi⁵ (*La Semiramis*, 1593, et sa version « bocagère », *La Semiramis boscareccia*) et de Gregorio Belsensi (*Il Nino figlio*, 1655), la plupart des adaptations théâtrales du mythe concernent des drames musicaux⁶, en particulier ceux de Maiolino Bisaccioni⁷, *La Semiramide in India* (1648) et de Matteo Noris⁸, *La Semiramide* (1671), adapté d'un précédent drame de Giovanni Andrea Moniglia pour la cour de Vienne⁹, tandis qu'un autre drame musical, *Semiramide, regina d'Assiria*¹⁰, fut représenté à Bergame en 1678. La légende inspira également deux portraits de Francesco Pona¹¹, « Semiramide, delle quattro lascive pittura quarta », et de Ferrante Pallavicino¹², « Semiramide lasciva », et un roman plus tardif, *La Semiramide* de Nicolò Maria Corbelli, publié en 1683¹³, le plus grand succès de son auteur. Tous ces textes mettent l'accent sur la volupté du personnage, celui de Pallavicino, une lettre écrite par Sémiramis à son propre fils, abordant plus directement la question de l'inceste.

Pour aborder la question de l'autorité féminine illustrée par ce personnage à l'identité confuse¹⁴, nous allons étudier le drame musical de Bisaccioni qui présente l'intérêt de se situer à une période charnière de la production vénitienne et d'offrir un cas intéressant d'utilisation virtuose du travestissement. Cette reine aux vertus à la fois masculines et féminines, héroïne guerrière et courtisane lascive, cristallise d'une certaine façon les débats contradictoires autour de la querelle des femmes qui firent rage notamment au sein de l'académie des *Incogniti*, où un fort courant misogynie¹⁵ le dispute à un éloge non moins appuyé de la féminité. Dans la plupart de ces discours

⁵ M. MANFREDI, *La Semiramis*, Tragedia, In Bergamo, per Comin Ventura, 1593 ; ID., *La Semiramis boscareccia*, In Bergamo, Per Comin Ventura, 1593,

⁶ Sur le mythe de Sémiramis à l'opéra, cf. C. QUESTA, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, QuattroVenti, 1989, mais l'auteur évoque à peine les drames musicaux du XVII^e siècle. Voir également W. HELLER, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003.

⁷ M. BISACCIONI, *Semiramide in India*, Venezia, Presso Francesco Miloco, 1648.

⁸ M. NORIS, *La Semiramide*, Venezia, Presso Francesco Nicolini, 1671.

⁹ G.A. MONIGLIA, *La Semiramide*, Vienna, Cosmerovio, 1667 ; le drame fut ensuite publié dans les œuvres complètes parues en 1698 : ID., *Poesie drammatiche*, In Firenze, Vincenzo Evangelisti, 1698, p. 477-543.

¹⁰ *Semiramide, regina d'Assiria*, In Milano, Nella Stampa de' fratelli Camagni, [1678].

¹¹ F. PONA, « Semiramide, delle quattro lascive pittura quattro », in ID., *La galeria delle donne celebri*, Verona, Merlo, 1633. La nature hybride du personnage est d'emblée soulignée dans les premières pages du récit, lorsque Pona évoque « il vigor maschio », [la vigueur mâle] avec laquelle elle vit le jour, ou l'impossibilité de percer sa personnalité à la fois mâle et femelle : « Era impossibile penetrar il suo genio : perché con equal piacere mirava l'elmo e la spada, lo specchio e il pettine », [Il était impossible de pénétrer son caractère : car avec un égal plaisir elle admirait le heaume et l'épée, le miroir et le peigne], *ibid.*, p. 54.

¹² F. PALLAVICINO, « Semiramide lasciva », in ID., *Scena retorica*, Venezia, Presso i Bertani, 1640.

¹³ N.M. CORBELLI, *La Semiramide*, Venezia, Menegatti, 1683 ; cf. L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

¹⁴ Sur la confusion sexuelle liée au travestissement, cf. S. STEINBERG, *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

¹⁵ C'est le cas du texte de Pallavicino qui conclut ainsi son 'Argument' : « Così col dimostrare imperfettione femminile, s'incaminò alla morte, cancellando i freggi della gloria che l'aveano data a credere più che virile », F. PALLAVICINO, *Scena retorica*, Venezia, per il Turrini, 1654, p. 135, [ainsi en montrant son imperfection de femme, elle se dirigea vers la mort en effaçant tous les mérites de la gloire qui la fit croire être plus que virile]. C'est aussi le cas de Loredano qui dans ses *Bizzarrie academiche*, consacra un virulent discours misogynie, « In biasimo delle donne » dans lequel la femme est décrite comme « un animale imperfetto, un errore della natura, e un mostro della nostra specie », G.F. LOREDANO, *Bizzarrie academiche*, Venezia, Per Francesco Valvasense, 1647, p. 184, [un animal imparfait, une erreur de la nature et un monstre de notre espèce]. Parmi les traités anti-féministes qui suscitèrent une

en effet, les vertus féminines étaient associées au silence et à la chasteté : la structure même de l'ouvrage cité de Pona, la *Galerie des femmes illustres*, divisée en trois sections, « les quatre lascives », « les quatre chastes » et « les quatre saintes », montre assez clairement que le sexe et la vertu sont foncièrement antithétiques. Dans l'opéra vénitien, en particulier grâce à l'influence de la nouvelle et du roman, la dimension érotique explicite, du moins dans le verbe, qui était absente des premières fables pastorales florentines fortement moralisées, devient un aspect essentiel du genre et fait de l'héroïne féminine l'emblème d'une nouvelle éloquence, qui réussit à mettre à mal la solidité et l'assurance des vertus viriles.

À l'opéra, la thématique de la femme virile, autoritaire et exerçant un ascendant sur l'homme, prend en effet le relais d'une abondante production romanesque qui trouve en partie dans les épopées de l'Arioste et du Tasse, l'une de ses sources directes. C'est le cas par exemple de la *Taliclea* de Pallavicino, qui décrit les péripéties de deux jumeaux, un frère aux mœurs délicates et une sœur qui voudrait apprendre le métier des armes, c'est le cas aussi du *Principe ermafrodito*, du même auteur, qui met en scène une princesse travestie en homme pour pouvoir monter sur le trône dans un royaume soumis à la loi salique. Souvent le caractère viril du personnage féminin est présenté en opposition au caractère féminin ou efféminé du personnage masculin ; c'est le cas de la *Taliclea*, c'est le cas de la plupart des drames musicaux qui mettent en scène ce type de personnage. À Venise, le mythe de la femme guerrière, de l'Amazone¹⁶ a inspiré les drames de Pietro Paolo Bissari, *La Bradamante*¹⁷ (1650), de Giulio Strozzi, *Veremonda amazone di Aragona*¹⁸ (1652), de Giacomo Castoreo, *La guerriera spartana*¹⁹ (1654), ou encore *La Zenobia* de Matteo Noris (1666), la célèbre reine de Palmyre avec laquelle Sémiramis présente quelques similitudes²⁰. La *Semiramide in India* de Maiolino Bisaccioni s'inscrit dans cette filiation dont il constitue en quelque sorte le titre inaugural. Représentée avec succès au théâtre de San Cassiano à l'automne 1648, sur une musique perdue de Francesco Saccati, l'œuvre constitue la toute première adaptation du mythe sur une scène opératique. Les deux textes de Pona et Pallavicino ont peut-être inspiré le dramaturge²¹, également romancier, nouvelliste, historiographe et membre de l'académie des

véritable querelle, on citera celui de Giuseppe Passi, *i donneschi difetti* (Ravenne, 1599) ; Francesco Buoninsegni, *Contro il lusso donnesco*, (Venise, 1644), auxquels répondent, outre les écrits d'Arcangela Tarabotti, les traités élogieux de Francesco Della Chiesa, *Theatro delle donne letterate con breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donnesco*, (Mondovì, 1620), Filippo Maria Bonini, *La donna combattuta dall'empio e difeso*, (Venise, 1667), mais la polémique, qui remonte en réalité à Boccace, s'intensifie dès le XVI^e siècle.

¹⁶ Sur ce thème, cf. F. VERRIER, *Le miroir des amazones : amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁷ P.P. BISSARI, *La Bradamante*, Venezia, Per il Valvasense, 1650.

¹⁸ G. STROZZI, *Veremonda l'amazzone di Aragona*, Venezia, Per il Giuliani, 1652. L'œuvre fut publiée par Strozzi sous le pseudonyme de Luigi Zorzisto.

¹⁹ G. CASTOREO, *La guerriera spartana*, Venezia, Ad istanza di Giacomo Batti, 1654.

²⁰ Reine autoritaire, Zénobie fut, comme Sémiramis, à la tête d'un immense empire avant d'être vaincue par l'empereur romain Aurélien.

²¹ Outre la *Semiramide*, Bisaccioni est également l'auteur de deux autres drames musicaux, *Ercole in Lidia* (1645), évoqué dans l'argument de la *Semiramide*, ainsi que d'*Orithia* (1650) ; comme romancier, on lui doit un roman « russe », *Il Demetrio moscovita* (1639), plusieurs recueils de nouvelles (*L'Albergo*, *La Nave*, *L'Isola*, *L'Albergo*, *Delle novelle amorose e politiche*), et comme

Incogniti. Le drame de Bisaccioni est centré sur un échange croisé d'identités, puisque Sémiramis « avide de pouvoir et de gloire militaire »²², apparaît travestie en son fils Ninus, lequel enclin aux « délices », c'est-à-dire aux molles vertus féminines de la passion amoureuse, prend l'apparence de sa mère et vit au milieu des femmes. Cependant, lorsque débute l'opéra, Ninus a quitté ses habits féminins de peur d'être capturé par les troupes ennemies et a franchi le fleuve avec son page. L'intrigue s'appuie sur un épisode guerrier de l'histoire de la reine, sur son désir de conquêtes, mais qui aboutit à un échec, puisque l'armée puissante qu'elle réunit et qu'elle dirige sera vaincue aux portes de l'Indus. Le fleuve, décor principal de l'opéra²³, désigne certes une frontière géographique, mais il est aussi le symbole d'une frontière identitaire, puisqu'il partage deux univers, d'un côté celui des forces viriles de la guerre dans lesquelles évolue Sémiramis, de l'autre celui féminin des plaisirs de l'amour auxquels Ninus s'abandonne.

Le frontispice gravé du livret donne une première idée précise de la tonalité guerrière de l'intrigue ; on y voit Sémiramis modestement vêtue, coiffée d'un heaume et armée d'une lance et d'un bouclier de style oriental, une armure à ses pieds, assise sous une tente et recevant un officier, sans doute Argillante, capitaine général de son armée. Le lexique employé pour qualifier la reine dans les premières scènes du drame est marqué presque exclusivement par l'isotopie martiale : Argillante parle d'un « cœur guerrier » qui osa traverser le Tigre et l'Euphrate pour atteindre l'Inde jusqu'aux rives du Gange, il l'interpelle par des expressions incongrues, quasi oxymoriques : « Soleil guerrier », « Vénus armée », tandis que Sémiramis, dans un récit qui informe également le lecteur et le spectateur, évoque ses propres exploits militaires par le biais de l'hypotypose, en justifiant le travestissement par des raisons politiques. En proie au tourment après sa défaite militaire et la perte de son fils, Sémiramis s'interroge sur son identité : « Sous quel nom dois-je rentrer ? / Sous celui de Ninus, Argillante m'échappera, / Sous celui de femme, je ne serai plus reine, / Le royaume me l'interdit »²⁴. Cette réplique synthétise la dimension politique du drame : la crainte de Sémiramis est fondée également sur l'attitude d'Argillante mû par l'ambition de s'accaparer le pouvoir. De ce point de vue, il est le personnage « viril » de l'opéra, opposé à l'anti-héros efféminé Ninus, souverain légitime, mais incapable de gouverner, et à Sémiramis qui concentre en quelque sorte les deux identités sexuelles. L'organisation du premier acte présente par groupes de scènes successives les deux univers alternativement situés de part et d'autre du fleuve. Les scènes 3, 4 et 5 tournent autour de l'univers guerrier de Sémiramis et de son général en chef, les scènes 6 et 7 nous présentent Ninus accompagné de son page Serpillo, personnage comique de

historien, il publia plusieurs ouvrages sur les guerres de religion qui décimèrent les états allemands (*Commentario delle guerre successe in Alemagna*, 1634-1638).

²² « avida del governo e gloria militare », M. BISACCIONI, *Semiramide in India*, cit., 'Argomento', p. 10.

²³ « La scena è sulla riva del Gange, or dall'una e ora dall'altra parte », *ibid.*, p. 13, [La scène se situe au bord du Gange, tantôt sur un rivage, tantôt sur l'autre].

²⁴ « Con qual dei nomi ritornar degg'io ? / Se di Nino, Argillante non havrò. / Se di donna, regina io non sarò, / Che lo divieta il regno », *ibid.*, I, 3, p. 24.

l'opéra au discours critique et moralisateur. La scène de sommeil, *topos* de l'opéra vénitien – on songe notamment à celui de Jason dans le drame homonyme de Cicognini et Cavalli, ou à celui de Poppée – est symbolique de l'abandon du personnage aux voluptés amoureuses. La rencontre avec la bergère Caristo, qui pleure un amour sans objet, va déclencher chez Ninus une passion telle qu'il va ouvertement récuser les attributs de la royauté, obstacles à l'expression du sentiment amoureux : « Partez, sceptres, couronnes / Tourments prodigieux / Des esprits tuméfiés, / Je vous renie pour toujours »²⁵. Là encore, en conformité avec la « *mollitia* » du personnage, le lexique de la scène d'exposition est marqué par un certain lyrisme, les vers sont empreints d'une tonalité bucolique ; le page invite son maître à un repos qui est non pas celui du guerrier mais celui de l'amoureux transi, dans une succession de strophes madrigalesques. De même, lorsque Ninus réveillé découvre stupéfait la beauté de la jeune bergère, ses propos sont investis par les transports métaphoriques (« Amour a sans doute composé de plus douces fèves / Entre ces troènes et ces roses »²⁶). L'acte s'achève sur le départ d'Argillante pour l'autre rive, il laisse une lettre pour le cas où il ne reviendrait pas.

Les relations s'intensifient entre Caristo et Ninus, tandis que Sémiramis, dans un monologue pathétique, est en proie au doute, à un véritable conflit intérieur entre son statut fragile de souverain et son désir inassouvi d'aimer. Dans le second acte, l'instabilité sexuelle se manifeste plus fortement chez les deux personnages pour aboutir progressivement à un renversement des apparences initiales. Ce trouble identitaire chez Ninus est d'abord illustré, sur le mode comique, par les interventions intempestives du page qui tente de plaquer un raisonnement logique au comportement de son maître : « mais dis-moi de grâce / Tu étais jadis reine, à présent tu es un berger ; / C'est Amour qui l'a voulu ; / Et si moi je dois aimer, / Vais-je devenir une femme ? »²⁷, et continuant de s'adresser à lui, comme à une femme : « Dis-moi, maîtresse, mon bel homme, / Lequel de nous deux / A perdu la tête ? / Ôte-moi cette curiosité : / Es-tu une femme, un homme ou un hermaphrodite ? »²⁸. Chez Sémiramis, l'appel impérieux du désir commence à fissurer son autorité politique ; dans le monologue en question, elle noue un dialogue fictif entre elle et son cœur, qui devient son conseiller²⁹. Le discours délibératif, celui qui dans le paradigme rhétorique, conseille en soulignant ce qui, pour l'avenir, est utile ou nuisible, informe toute la tirade de la reine dans laquelle éclate le dilemme qui nourrit l'action principale du drame : comment pourra-t-elle jouir de l'amour d'Arimeno, le prince indien dont elle est éprise, en conservant son apparence masculine ? Tout le discours montre un progressif glissement de l'univers masculin affilié au

²⁵ « Ite scettri e corone / Delle tumide menti / Portentosi tormenti, / Vi ricuso per sempre », *ibid.*, I, 7, p. 37.

²⁶ « Favi più dolci forse amor compose / Tra quei ligustro e rose », *ibid.*, p. 35.

²⁷ « ma dì per cortesia / Fosti un tempo Regina, or sei pastore ; / Tale ti ha fatto Amore ; / Io, se mai amaro, / Femina diverrò ? », *ibid.*, II, 2, p. 47.

²⁸ « Dimmi patrona, bello / Qual'è che di noi due, / Ha perduto il cervello ? / Trammi questo prurito / Sei tu donna ? sei maschio, o hermafrodito ? », *ibid.*

²⁹ « Più fedel consiglierio / Non ho di te mio core », *ibid.*, II, 4, p. 52, [Je n'ai pas plus fidèle conseiller / Que toi mon cœur].

pouvoir et à l'exercice de l'autorité politique, vers l'univers féminin du désir et de son accomplissement³⁰. Mais ce glissement ne se fait jamais dans un sens univoque ; il est symétrique de celui de Ninus qui voyant son trône menacé par le mariage probable de sa mère avec Arimeno, prépare son retour au pouvoir et donc à sa condition masculine.

La scène suivant le monologue de Sémiramis joue un rôle de révélateur des faux-semblants. Nous sommes très exactement au centre du drame (II, 5) et le vocabulaire employé oscille entre l'isotopie guerrière, dans des échanges au rythme incisif, et la dimension amoureuse et galante lorsque le prince indien, par les effets de ressemblance, croit reconnaître sa bien-aimée. La confusion s'accroît lorsque Sémiramis laisse parler la femme sous ses vêtements masculins :

Approche-toi, Seigneur, et si tu désires
(J'ai failli dire mon amour)
Voir et savoir
Ce qu'ici l'on comprend
Sous cette tente,
Viens, et tu verras tout,
Viens, et tu sauras tout.
Je ne te cacherai rien ;
Je t'ouvrirai aussi la tente de mon cœur³¹.

Un discours féminin, dont la tonalité est confirmée par Arimeno lui-même qui pense que « sous son apparence royale, elle [l'] appelle à parler et à aimer », car « Ce sont là des accents de femme amoureuse »³². La découverte d'une blessure, évoquée dans l'argument, fait définitivement tomber les masques et le dialogue amoureux scelle le retour de Sémiramis dans l'univers féminin. Parallèlement, Argillante et le page se font les artisans du retour de Ninus. La scène 7 dans laquelle Ninus apprend qu'un nouveau roi risque de prendre sa place, le décide à quitter à son tour l'univers féminin et, à l'instar d'Énée quittant Didon³³, à abandonner Caristo. L'acte s'achève sur la colère noire de la bergère qui, effet des vases communicants, prend à son tour des accents masculins : elle menace de se couper les cheveux et de combattre au nom de Ninus qui devra choisir entre l'épouse ou le guerrier, et « bien que femme, bien que délaissée », elle fera du Ciel l'instrument de sa vengeance³⁴. Le « syndrome » Sémiramis, si l'on peut dire, atteint ainsi d'autres personnages : lorsqu'un personnage glisse d'un univers féminin vers un univers masculin, un autre fait le chemin inverse ; ce faisant, par la menace du travestissement, qu'elle mettra d'ailleurs en œuvre dans le

³⁰ « Se per furtivi baci / Mai più i diletta miei vendo ad amanti, / Sian miei giorni fugaci, / E siano eterni i pianti ; / Delle guancie il color portisi il vento, / Facciati il crin d'argento, / Sia il mio volto rugoso, / Sia tremante la man, l'occhio feccioso », *ibid.*, p. 53, [Si je puis, furtivement, / Offrir mes doux baisers à mes amants, / Que mes jours soient éphémères, / Et mes larmes éternelles ; / Que le vent emporte le teint de mes joues, / Que mes cheveux blanchissent, / Que mon visage se recouvre de rides].

³¹ « Accostati Signore, e s'hai desio / (Quasi dissi Amor mio) / Di veder e sapere / Quanto qui si comprende / Sotto di queste tende, / Vieni, e tutto vedrai, / Vieni, e tutto saprai / Nulla t'asconderò ; / La tenda del mio core anche aprirò. », *ibid.*, II, 5, p. 55-56.

³² « ella / Sotto il regio sembante / A ragionare ed ad amar m'appella. / Queste, parole son di donna amante », *ibid.*, p. 56.

³³ Un parallélisme souligné par l'invocation à la mission divine pour justifier, comme le fit Énée, son départ précipité : « Ma delle genti mie / La voce universal, voce di Giove / Che in cura me le diè, mi chiama altrove », *ibid.*, II, 8, p. 63, [Mais de mon peuple / La voix universelle, voix de Jupiter / Qui me confia sa protection, m'appelle ailleurs].

³⁴ « Benché donna, e negletta / Farò del Ciel, farò la mia vendetta », *ibid.*, p. 65.

dernier acte, la bergère exerce sa pleine et entière autorité. Ce glissement d'une identité vers une autre se fait toujours à travers le prisme de l'autorité. Le discours autoritaire de Caristo a d'abord pour fonction de revendiquer un droit à la jouissance amoureuse qui transcende la condition de souveraine. Lorsque Ninus invoque son statut et ses vêtements trop humbles de bergère pour devenir reine, elle lui répond que « chaque vêtement convient à une amante »³⁵, manière de dire qu'une reine est une femme comme une autre, ce que mettra en pratique une autre souveraine, Didon, en revendiquant son droit au bonheur, dans le drame homonyme de Busenello³⁶. La stratégie autoritaire de Caristo semble, dans un premier temps, porter ses fruits : Ninus consent à l'épouser et à l'emmener avec lui. En réalité ce n'est qu'une feinte ; il confesse à son page son désir de retrouver Argillante et avoue conséquemment vouloir tourner la page du travestissement féminin lorsqu'il déclare : « je suis roi bien plus qu'amant »³⁷. De même que Sémiramis a cédé à son naturel féminin, de même Ninus a réinvesti ses forces viriles cachées sous son vêtement de femme. L'abandon réel de Caristo va pousser la bergère à se travestir à son tour pour retrouver celui qu'elle prend pour un berger parjure. L'action s'accroît d'une nouvelle péripétie provoquée de nouveau par un travestissement identitaire.

Après l'acte d'exposition et l'acte dans lequel les identités vacillantes se recomposent, le troisième et dernier acte est celui des révélations et du retour à un ordre initialement perturbé, indispensable au dénouement rhétorique du *lieto fine*. La lettre qu'Argillante avait laissée au moment de son départ est décachetée, révélant officiellement la véritable identité sexuelle de celle qui se faisait passer pour le roi. Le rythme s'accélère eu égard aux actes précédents, et chaque scène semble répondre par opposition à la précédente. La scène 2 nous apprend ce que Ninus craignait : Sémiramis offre le trône à son amant au cas où son fils serait mort, ce qui répond à l'interrogation de la reine que nous avons relevée au premier acte sur l'identité qu'elle devait alors adopter. Mais les choses se compliquent à la scène 3, sommet de la confusion identitaire et, partant, crise du principe d'autorité, avec la rencontre de Sémiramis et de Caristo toutes deux habillées en homme. Cette scène magistrale, du point de vue de la construction dramaturgique, porte à son paroxysme les effets perturbateurs du travestissement identitaire. Parce que le baroque est avant tout une esthétique du paraître, la perte de l'apparence équivaut à une perte de l'être³⁸. Les deux personnages féminins en feront les frais, chacune croyant être trompée par leur amant respectif. Pourtant le

³⁵ « Ogni abito convienne ad un'amante », *ibid.*

³⁶ C'est l'une des dames de cour commentant les avances d'Énée, qui tient ces propos, préparant ainsi le revirement final et les noces de Didon et d'Iarbe, après le départ précipité du Troyen : « Né si lagni Didon, perché alla fine / Son donne come l'altre le regine », G.F. BUSENELLO, *La Didone*, in *Delle ore ociose*, Venezia, Apresso Andrea Giuliani, 1656, II, 11, p. 50. [Et Didon à la fin ne doit pas se plaindre, car à la fin / Les reines sont des femmes comme les autres].

³⁷ « io son più re che amante ».

³⁸ Cf. C. Deshoulières : « Cette infinité de formes du dédoublement du personnage principal dans la figuration qui l'accompagne recouvre en fait un postulat dramaturgique simple : comme l'habit fait le moine, la fonction dramatique du personnage baroque se transmet à son entourage comme l'appartenance à un maître se signalait chez le valet par le port de la livrée. [...] Avant d'échanger ou de confondre les sexes, il convient donc de le faire avec les fonctions dramatiques, c'est-à-dire avec les rôles », C. DESHOULIERES, *L'opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, p. 536-537.

travestissement, au-delà de son caractère transgressif, est au départ un élément de hiérarchisation des personnages dans la connaissance des événements. En se travestissant, Sémiramis a un pouvoir – et donc exerce une autorité – supérieur à ceux qui gardent l'apparence de leur identité, en ayant connaissance de faits et d'événements liés à sa propre identité et à celui dont elle prend l'apparence. Même processus pour Caristo, travestie, nous dit-elle, « par une fureur amoureuse »³⁹. Mais lorsqu'elles se rencontrent, chacune croyant réellement avoir affaire à un homme, les certitudes liées au pouvoir que leur conférait le changement d'identité, volent en éclat. Caristo s'adresse à Sémiramis pensant s'adresser à Ninus qui, bien entendu, ne la reconnaît pas, tandis que Sémiramis croit avoir affaire, au vu des riches habits qu'il porte, à un prince royal. L'équivoque homosexuelle induite par le discours galant de Caristo disparaît précisément parce que Sémiramis pense avoir été reconnue comme femme, elle est donc ébranlée dans la certitude qu'elle avait de partager un secret avec son seul amant. Elle croit d'ailleurs qu'il s'agit d'un piège tendu par Arimeno et repousse le « jeune homme » en lui rappelant que son cœur est déjà pris. S'ensuit un monologue en forme de *lamento*, avant les retrouvailles de la bergère avec le vrai Ninus et la réconciliation entre les deux personnages. Il reste cependant un nœud à défaire : Caristo travestie est accusée de trahison (Sémiramis « le » croyait envoyé par Arimeno) et d'avoir dérobé ses habits royaux. Cet élément – lié au travestissement – est la dernière révélation du drame, même si elle est inattendue : Arimeno s'étonne qu'elle ne soit pas un homme et Caristo s'étonne que Climene, son père supposé, ne soit finalement pas le sien. Mais on apprend qu'en réalité Caristo porte les vêtements de son vrai père et qu'elle est par conséquent de sang royal, conformément au vêtement qu'elle endossait. La bergère est en fait la sœur disparue d'Arimeno. On voit bien que le travestissement constitue l'ultime déclencheur du retour à l'ordre. Caristo est légitimée dans son amour pour Ninus et peut donc l'épouser sans usurper un statut que Ninus lui-même lui contestait, et une position hiérarchique qu'elle ne méritait pas. Les couples peuvent dès lors se former et l'ordre est ainsi rétabli autour de la paix scellée par Sémiramis dont les capacités politiques à gouverner ne sont d'ailleurs nullement remises en cause, une reconnaissance qui sera encore plus explicite dans la version plus tardive de Métastase⁴⁰.

Ce drame baroque de Bisaccioni, qui, à bien des égards, par son dénouement et le rétablissement d'un ordre initialement perturbé, anticipe ceux de Métastase, dessine un modèle de femme qui appartient pleinement à ce que Wendy Heller a appelé les « powerful operatic womens »⁴¹. Un modèle, qui dans le cas précis de Sémiramis, repose sur une juxtaposition des

³⁹ « da amoroso furor », M. BISACCIONI, *La Semiramide in India*, op. cit., III, 3, p. 74.

⁴⁰ Le chœur final de *Semiramide riconosciuta*, confirme en effet les aptitudes de la reine à gouverner comme un roi : « Donna illustre, il ciel destina / a te regni, imperi a te. // Viva lieta e sia regina / chi finor fu nostro re », P. METASTASIO, *Semiramide riconosciuta*, III, 10, [Femme illustre, le ciel te destine / Le pouvoir et l'empire. // Longue vie à notre reine / Qui fut jusqu'ici notre roi].

⁴¹ W. HELLER, *Emblem's of Eloquence*, op. cit., p. 17.

vertus masculines et féminines qui a pour première conséquence une valorisation de la femme, puisqu'elle se masculinise et reçoit les attributs (la force, la combattivité, la gouvernance politique) de l'autorité masculine, et généralement pour seconde conséquence – qui renforce la première – une dévalorisation du masculin et une perte pour les hommes de leur pouvoir politique et sexuel. Dans le cas de Ninus, le travestissement, tributaire de celui de sa mère, n'est que la conséquence logique et l'écrin idoine d'un caractère naturellement porté vers ce que les Romains appelaient la *mollitia*⁴², les plaisirs de la volupté, l'abandon aux délices. La masculinisation du comportement de Sémiramis est spéculaire de la féminisation des agissements de Ninus. À l'isotopie guerrière associée à la première s'oppose l'isotopie pastorale et bucolique affiliée au second. Pourtant, les deux univers finissent par se confondre et se rejoindre grâce à la médiation du politique : c'est parce que l'appel du désir est trop fort que Sémiramis finit par dévoiler sa véritable identité, c'est parce que l'appel du pouvoir est trop fort que Ninus abandonne son statut d'amant voluptueux. Les enjeux du pouvoir sont toujours associés à la sphère du masculin : ce n'est que parce que Ninus est maintenu hors des arcanes du pouvoir que l'autorité politique de Sémiramis peut s'exercer, selon un système, comme je l'ai dit, de vases communicants. Le statut « efféminé » de Ninus est lié à une décision de Sémiramis mais le statut « masculin » de celle-ci ne tient que tant qu'est préservé celui de son fils.

On pourrait croire, à la lecture de ce drame, que le modèle féminin incarné par la reine de Babylone est d'une certaine façon tronqué par la référence constante au modèle masculin opposé qui reprend *in fine* le dessus notamment à travers l'exercice du pouvoir politique. Ce constat mérite d'être nuancé. Tout d'abord, les décisions politiques prises par Sémiramis se révèlent justes et judicieuses. Après sa défaite militaire, elle instaure une trêve qui est saluée par son entourage : ses choix avisés ne sont pas contestés, ce qui signifie que le travestissement offre une apparence physique trompeuse mais ne cache pas la réalité des compétences ni une légitime capacité à gouverner. Par ailleurs, le modèle féminin est représenté par deux autres personnages, Caristo et Egilda. La première est un personnage qui incarne les valeurs féminines positives, la fidélité, l'engagement à l'autre, bref une épouse modèle qui veut étendre ses valeurs à la sphère masculine : « Je veux vérifier si mon amant / Est fidèle et constant »⁴³. Tout au long du drame, son comportement est mû par l'honnêteté et la droiture morale, valeurs suprêmes à ses yeux : « Tu dois te souvenir / Ninus de tes serments : / Tu ne dois pas être parjure, / Contre moi, contre les Dieux »⁴⁴. Sa fidélité sera d'ailleurs récompensée lors du dénouement, mais si son courage est ainsi valorisé (elle a pris des risques au nom d'une fidélité inébranlable), l'image qu'elle incarne est aussi et surtout celle d'une vision finalement conservatrice de la femme, cloisonnée au sein d'une

⁴² Sur cette question, voir F. DUPONT-T. ELOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 2001, chap. XVIII, « Incestueux, obscènes, efféminés Caligula et Néron », p. 311-323.

⁴³ *La Semiramide in India*, cit., II, 2, p. 47, [Voglio tentar l'amante / S'è di pensiero costante].

⁴⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 64, [Convien che ti rammenti / Nino dei giuramenti : / Speriuro esser non dei, / Contro me, contro i Dei].

hiérarchie sociale qui la rend soumise et dépendante de l'homme. Une image renforcée par l'autre personnage féminin, certes secondaire, Egilda, princesse de sang royal partagée entre ses sentiments pour Argillante – personnage misogyne, ambitieux et manipulateur – et sa fidélité envers sa reine. Egilda est un personnage moins positif que Caristo car le dilemme qu'elle éprouve l'amène, dès les premières scènes du drame, à aider Argillante dans ses manœuvres pour s'accaparer le pouvoir, et donc à se rendre coupable de trahison⁴⁵. Face à ces deux images de femme, positive et négative, Sémiramis représente une voie médiane qui parvient malgré tout à dépasser une certaine forme de servitude et de soumission au pouvoir masculin. En outre le drame de Bisaccioni laisse de côté les aspects les plus sombres du mythe, comme l'inceste, l'agression sexuelle ou le meurtre, évoqués notamment dans les deux récits cités plus haut de Pona⁴⁶ et Pallavicino.

Le mythe de Sémiramis semble être au fond paradigmatique de la complexité et des contradictions de la République de Venise, à la fois chaste et licencieuse, misogyne et libertaire, qui concentre l'héritage ancien et l'héritage chrétien, à la fois Vénus et Marie, vierge et courtisane. Une cité janusienne glorifiant d'un côté la virilité de ses institutions politiques et son patriotisme, de l'autre son origine mythique à travers l'allégorie de Venezia, reine de l'Adriatique, qui comme Sémiramis fille du fleuve Caÿstros et de la déesse Derceto, naquit miraculeusement des eaux. La cité, incarnation de la stabilité politique, offre ainsi un double visage, une nature hybride qui trouve dans les drames musicaux une illustration singulière.

Finalement, le lieu où s'exerce le mieux l'autorité féminine est celui, logocentrique, du théâtre chanté. Face aux interdits bibliques (« Taceat mulier in teatro ») et aux vertus contestables du point de vue libertaire, du silence⁴⁷ et de la chasteté (contestables car ce silence et cette chasteté sont la plupart du temps imposés⁴⁸), l'héroïne opératique acquiert une autonomie symbolique qui contraste avec la réalité sociologique des deux orientations traditionnelles que sont pour les

⁴⁵ « Tradir dunque degg'io / La mia fè, l'onor mio ? », *ibid.*, I, 5, p. 29, [Je devrais donc trahir / Et ma foi et mon honneur ?].

⁴⁶ Chez Pona, l'accent est mis en particulier sur la dépravation sexuelle et la luxure : « Il giorno nel parlamento, nelle udienze, nella cavallerizza, nella lotta, nella scherma, nella lettura degl'istorici e bisognando, nel campo tutta coperta d'acciaio tra le ferite. Le notti, nel seno del marito non solo, ma di molti e molti gagliardi adulteri, fra lascivi trattenimenti, fra giochi osceni, fra impudicizie senza regola e senza esempio », F. PONA, *La galleria delle donne celebri, op. cit.*, p. 59-60, [Le jour elle était au parlement, aux audiences, au manège, à la lutte, à l'escrime, lisait les historiens et, lorsqu'il le fallait, se retrouvait sur le champ de bataille toute recouverte d'armure au milieu des blessés. La nuit, elle était non seulement avec son époux, mais aussi avec de très nombreux amants vigoureux, au milieu d'échanges lascifs, de jeux obscènes, de débauches sans règle et sans exemple], et aussi sur le meurtre, car aussitôt après « li faceva trucidare miseramente, perché chi fa cose indegne, ha paura della fama », *ibid.*, [elle les faisait trucider sans vergogne, car qui commet des actes indignes, craint la réputation].

⁴⁷ Aboutissant à ce genre de paralogisme sophistique, à propos des femmes qui consacrèrent leur vie à Dieu : « queste generose eroine, ch'anco tacendo, dottamente parlano ; benché mute, saggiamente consigliano, e quantunque morte, dan vita all'anime, trasmettendo in esse le più vive idee delle Cristiane virtù », G. ERCOLANI, *Le eroine della solitudine sacra ovvero vite d'alcune romite sacre*, Venezia, F. Baba, 1655, « Dedicata » ; [ces héroïnes généreuses qui tout en se taisant parlent doctement, bien que muettes, conseillent avec sagesse et bien que mortes donnent vie aux âmes en leur transmettant les plus vives idées des vertus chrétiennes].

⁴⁸ Cf. R. CANOSA, *Il velo e il cappuccio : monacazioni forzate e sessualità nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Settecento*, Roma, Sapere, 2000.

femmes, notamment à Venise, le couvent⁴⁹ et la prostitution. L'opéra donne aux femmes le droit à une parole qu'elles maîtrisent et qui enchante. Elles deviennent emblèmes d'éloquence et leur voix est une réponse aux attaques des traités misogynes qui pullulent dans la Sérénissime et prennent en quelque sorte le relais des textes militants d'une Lucrezia Marinella, qui incitait les femmes à prendre à la fois la plume et les armes⁵⁰ ou, surtout, d'une Arcangela Tarabotti, féministe *ante litteram* qui était en contact avec de nombreux dramaturges vénitiens⁵¹. L'intérêt que ces femmes de lettres portaient au genre moderne du *dramma per musica* est révélateur des limites de l'organisation sociale de la vie vénitienne : fausse démocratie et vraie oligarchie qui excluait les femmes de la sphère du politique. Celles-ci pratiquaient ce pouvoir sur scène, par le biais du mythe, de la fiction et de la transgression qu'autorisait le paradigme carnavalesque. Elles le pratiquaient surtout par le biais de la parole qui faisait des femmes des locutrices à part entière et donnait à entendre une « voix » restée longtemps silencieuse qui, au même titre que celle des hommes – mérite égalitaire de l'éloquence – pouvait ainsi pleinement exercer son autorité.

⁴⁹ Même s'il y a dans ce milieu fermé une tradition théâtrale spécifique, en particulier en Toscane, qui laisse penser que l'activité intellectuelle et littéraire n'était pas totalement bannie : cf. E. WEAVER, *Convent Theater in early modern Italy. Spiritual fun and Learning for women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁵⁰ Cf. « O Dio volesse, che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne l'esercitarsi nelle armi e nelle lettere, che si vedrebbero cose meravigliose », L. MARINELLA, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, coi difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Appresso Giovanni Battista Ciotti, 1601, p. 33, [Ah si Dieu pouvait permettre que les femmes puissent pratiquer les armes et les lettres, l'on verrait alors des choses merveilleuses].

⁵¹ En particulier Busenello et Bissari, l'auteur de la *Bradamante* ; cf. A. TARABOTTI, *Lettere familiari e di complimento*, a cura di M. Ray e L. Westwater, presentazione di G. Zari, Torino, Rosenberg & Sellier, 2005, p. 49, 267, 270. Dans la *Semplicità ingannata*, violent pamphlet contre la claustration forcée, elle fait cette remarque intéressante en se référant au mythe des Amazones : « Temete forse della molteplicità delle femine del mondo ? Sete pusillanimi. Non sono più i tempi di quelle valorose ammazzoni che prudentissime uccidevano i maschi, per non esser a loro soggette », ID., *La semplicità ingannata*, [1654] a cura di S. Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007, p. 276, [Vous craignez peut-être la multiplication des femmes dans le monde ? Vous êtes pusillanimes. Le temps n'est plus à ces valeureuses amazones qui, avec force prudence, tuaient les hommes pour ne pas leur être soumises].