



**HAL**  
open science

## La séduction des âmes fortes

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

| Jean-Philippe Groperrin. La séduction des âmes fortes. 2011. hal-04533064

**HAL Id: hal-04533064**

**<https://hal.science/hal-04533064>**

Submitted on 4 Apr 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.

Article paru dans : *Haendel – Giulio Cesare*, Programme de salle de l'Opéra national de Paris, janvier 2011.

## La séduction des âmes fortes

*Jean-Philippe Grosperin*

Le titre ne doit pas abuser, qui met le conquérant en vedette : le sujet de *Giulio Cesare in Egitto* n'est autre que Cléopâtre remise sur le trône. « *Regni Cleopatra* » : celle dont les premiers mots disent la passion de régner reçoit finalement le diadème des mains de César, et de Cornélie. Car pour que la sœur règne, il aura fallu écarter le frère, ou plutôt il aura fallu que le fils de Pompée venge la mort indigne de son père en tuant Ptolémée, ce roi « impie » qui a décapité le corps du Romain mais libéré sa « grande âme », constamment invoquée dans l'opéra.

Considéré de la sorte, l'opéra de Haendel pourrait prétendre au titre de tragédie, dont la dignité (*dixit* Corneille) « demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance ». Il s'en faut cependant de beaucoup que les Cléopâtre, Ptolémée, César de Haym et Haendel ressemblent aux figures ambiguës mais altières qu'avait forgées Corneille pour sa *Mort de Pompée*, dont le thème était justement la dignité du pouvoir et de son exercice. Le *Giulio Cesare* de 1724, même revu et corrigé, a gardé de ses origines vénitiennes (l'ancien livret homonyme écrit par Bussani pour Sartorio) certaines inflexions comiques ou ironiques. La raison est aussi que l'opéra des années 1720 favorisait une hégémonie de l'esprit galant, dont témoigne le personnage de César, « âme guerrière » occupée à conter fleurette, littéralement (airs n° 9 et 18) – sans compter le caractère ouvertement sexuel d'une lascivité dont Cléopâtre demeurerait le nom exemplaire.

Cléopâtre et Cornélie : l'une vampe, l'autre pas. Pourtant l'opéra de Haendel ne se contente pas de cliver un pôle tragique figuré par la veuve de Pompée (voix *grave* du contralto) et celui, coquet, persifleur, érotique, hyperféminin, incarné par Cléopâtre et les moires de son soprano ? Entre la Romaine et l'Égyptienne existe une alliance paradoxale : privées d'abord d'appui, traitées par Ptolémée comme de faibles femmes, exposées à la captivité, elles sont conduites à user de stratégies, distinctes de l'art militaire et non moins décisives pour l'action, mais où surtout s'affirme une *force* particulière – autrement dit, dans la langue d'alors, une *vertu* résistante. Chacune dans sa partie, Cornélie et Cléopâtre font briller l'ambiguïté de *Giulio Cesare*, cet opéra hédoniste des âmes fortes.

### Voix de la vertu tragique

Si César fut, au rapport de Suétone, « le mari de toutes les femmes » (et plus encore), Cornélie est l'épouse d'un seul héros. Avant d'être veuve et mère, elle est fille de Scipion, et constitue comme telle une allégorie de l'austère vertu romaine : « gran germe de' Scipioni, alta Cornelia » (I, 2). Le livret se calque même sur la tragédie de Corneille (III, 4) pour lui faire répliquer à Ptolémée : « Pense que je suis Cornélie, et que je suis Romaine » (II, 5). Mais cette figure d'exemplarité morale vaut ici pour son envergure pathétique : Cornélie ou l'icône scénique du deuil, saisie d'emblée (I, 4) dans les larmes majeures d'un lamento, entre le meurtre de l'époux et l'horizon de sa propre mort. En déplaçant à la toute fin de l'acte I son duo avec Sextus (il occupait à l'origine la place de l'air « Priva son d'ogni conforto »<sup>1</sup>), Haendel a érigé cette douleur tragique en *monument*, symétrique de l'urne funéraire à laquelle s'adressait l'arioso « Nel tuo seno » (I, 8). Duo monumental par son étendue et les spirales de sa litanie, duo-mémorial qui perpétue la déploration (« Ah, sempre piangerò »), mais aussi duo plastique, construit sur la pulsation d'une sicilienne, exemple parfait de la manière dont l'opéra baroque conçoit la déploration comme danse immobile : monument mouvant et soluble dans l'air.

Or Cornélie n'est pas comme la statue sur le tombeau de l'époux. D'un personnage risquant l'enlèvement dans la plainte répétitive ou dans une roideur stoïcienne, l'opéra de Haendel fait une figure théâtrale suffisamment mobile. La tendresse unissant la mère et le fils y aide certes, mais plus encore la tension entre deux manifestations de l'énergie morale qui caractérisent traditionnellement la *femme forte* : d'une part, la tentation du suicide, moins fruit du désespoir (I, 4) qu'affirmation souveraine de la liberté et de l'honneur (II, 5 : « non paventa il morir un alma forte ») ; et de l'autre, l'offensive énergique, autre mode de la *virtus* héroïque (I, 8). Car si l'élan de la vengeance caractérise le fils de Pompée tout au long de l'opéra, c'est Cornélie qui la première brandit l'épée arrachée au monceau de trophées que couronne l'urne funéraire. Une même scène assemble ainsi de façon dynamique ce qui sera disjoint un an plus tard dans la reine de *Rodelinda* : la stase élégiaque et le désir actif que meure le tyran.

Mais la figure de Cornélie se trouve aussi dynamisée par la manière dont ses scènes s'entrelacent à celles dont Cléopâtre est le centre. Ambitieuse, enjôleuse, la jeune princesse qui séduit César n'est précisément pas l'amante tragique de Marc-Antoine, protagoniste d'un désastre sublime que l'opéra a souvent honorée, de Mattheson à Massenet<sup>2</sup>. Dans son *Marc' Antonio e Cleopatra* (Naples, 1725), Hasse allait célébrer une reine à la fois stoïque et exaltée, se préparant à la mort « con anima forte », avec des accents d'autant plus pénétrants que le rôle était destiné au castrat Farinelli. Dans *Giulio Cesare*, Cléopâtre est tout entière à la vie attachée, confondue avec un sex-appeal obstinément commenté, représenté, et même exhibé à l'acte II dans deux *mises en scène* dont l'intéressée – tantôt chantant sur un Parnasse de théâtre, tantôt mimant le sommeil – est à la fois l'actrice et le régisseur.

<sup>1</sup> Voir Winton Dean, *Handel's Operas (1704-1726)*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 496 et 509.

<sup>2</sup> J. Mattheson, *Cleopatra*, Hambourg, 1704 ; J. Massenet, *Cléopâtre*, Monte-Carlo, 1914. Voir Alain Perroux, « Cléopâtre à l'opéra. Splendeur et misère d'une reine d'Égypte », [in] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Milan, 5 Continents Éd., 2004.

### La comédie des séductions

L'opéra de Haendel réinterprète ainsi un trait attaché à l'Égyptienne chez Plutarque, dès son surgissement devant César, à savoir que Cléopâtre est un corps qui surprend et qui se met en scène, corps et voix, charme toujours<sup>3</sup>. De fait, c'est la beauté d'un corps et d'un visage incognito qui exerce d'abord son ascendant sur César. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court... », mais l'opéra n'a cure de Blaise Pascal : la face du monde y tient plutôt à un cheveu, à cette chevelure qui fait oublier instantanément au grand Jules sa vaste méditation sur la vanité de la vie (I, 7), et qui parasite ironiquement la gravité du couronnement final : « Amor, chi vide mai più bella chioma ? » Si le duo conclusif, ce face-à-face caressant, paraît alors consacrer la dissolution du politique dans l'érotique, n'est-ce pas dans la mesure où *Giulio Cesare* travestit une tragédie de palais en comédie des séductions ?

Le mot de *séduction* a perdu aujourd'hui ses anciennes valeurs (morales et religieuses) d'égarement du corps et de l'âme, celles que Wagner réactivera dans *Vénus et Kundry*, avatars des Circé baroques. Dans la littérature, dans Lucain ou dans Shakespeare, Cléopâtre a pu représenter les prestiges fallacieux de cette femme *fatale* que la sexualité transforme en inquiétante allégorie de la Fortune. Chez Haendel au contraire, l'art de séduire est mis en pratique par une experte rieuse, narcissique si l'on veut, qui blasonne bonnement son corps dans l'air « Tutto può donna vezzosa », ou qui invoque Vénus et ses Grâces (« Venere bella ») comme on convoquerait une esthéticienne. Cet Éros-là, frisé par les vocalises du soprano, tient d'une frivolité diligente et s'apparente au ton de la comédie, comme railleries dont l'intrigante accable Ptolémée (I, 5). Mais ce qui attache plus profondément Cléopâtre au monde de la comédie, c'est l'arsenal euphorique de la ruse et du déguisement, abondé par le livret de Bussani. La *regina* est premièrement une *furbetta*.

Cornélie elle-même ne ressort pas intacte de cette contamination par la comédie. Sans doute elle évitait à Londres la tyrannie du travestissement : chez Sartorio, quand Sextus pénètre dans le sérail vêtu des jupons de sa propre mère, Cornélie s'y soustrait déguisée en eunuque puis en soldat. Mais chez Haendel l'ironie frappe néanmoins sa grandeur toute romaine en ce que la veuve éplorée éveille, à son corps défendant, les désirs de trois hommes à la fois : Curion, puis Achilles, puis Ptolémée. Par un dégradé notable, la *virtus* de Cornélie (qui l'agrège par exception à la sphère virile de l'héroïsme) fait place à la vertu ordinaire qu'une femme doit sauver des ardeurs d'un homme attiré par sa poitrine (II, 4). Dans ce contexte, le pathétique suicidaire (II, 5) ne se trouve-t-il aussi mitigé que la dignité tragique d'un personnage réduit à faire office de jardinière ?

---

<sup>3</sup> Voir Plutarque, *Vie de César*, XLIX. Cf. *Vie d'Antoine*, XXVII.

### Une *virtù* nommée Cléopâtre

Réciproquement, l'Égyptienne délurée est gagnée au cours de l'acte II par le sentiment de la ruine. Elle épouse alors une posture tragique, prenant le relais des lamentos de Cornélie. Deux monologues pathétiques inventés par Haym (n° 27 et 32) et un récitatif accompagné (n° 36) impriment une gravité nouvelle au personnage qui contemple désormais la mort. Finalement substitué à une splendide sicilienne<sup>4</sup>, l'air « Piangerò » contraste vigoureusement le lyrisme de l'affliction par un sursaut d'énergie où s'entend ce que la Cléopâtre de Hasse nommait « une âme royale ». De même dans « Se pietà di me non senti », Haendel soutient et magnifie la supplication que la princesse adresse au « juste Ciel » par une ligne vocale toute de majesté et par un véritable drapé orchestral. La face du personnage en est ainsi changée, conformément à ce qu'annonçait Cléopâtre dans « Tu la mia stella sei » : qu'on verrait bientôt ce qu'est sa *constance*, « la stabile costanza » – force d'âme encore. Aussi, devant le péril de mort (II, 8), elle récuse elle aussi la lâcheté d'une « âme vile » et revendique, avec le visage de Bellone, le courage du dieu de la guerre : « un cor di Marte ».

Autrement dit, la sensualité virtuose de Cléopâtre recèle une « âme forte », et ce cœur amoureux est aussi le siège impérial d'une volonté de domination. C'est ainsi qu'il convient d'écouter (et de chanter) « Tutto può donna vezzosa », qui est bien plus qu'un air de coquetterie. Relisons Plutarque : avant d'être séduit par ses charmes, César fut d'abord subjugué par la hardiesse de Cléopâtre, car le stratagème du sac « lui fit apercevoir qu'elle était femme de gentil esprit »<sup>5</sup>, c'est-à-dire une âme noble, active et dédaigneuse du danger. En Cléopâtre, l'astuce féminine dépasse ainsi le simple motif de comédie pour prendre la qualité de vertu politique. Est-ce un hasard si *Giulio Cesare* enveloppe dans un même vocabulaire les ruses de l'amoureuse (« l'astuzie e frodi ») et celles du grand politique métaphorisé par le chasseur (« l'astutto cacciator ») ? Le livret de 1724 amalgame ainsi hardiment les signes ostensibles de la magnanimité – « virtù de' grandi » (I, 2) partagée par les personnages romains, inconnue de Ptolémée – et la souplesse inventive du « politique » selon Machiavel, dont il importe à la *virtù*, distincte de la pureté morale, « de bien jouer son rôle, et de savoir à propos feindre et dissimuler »<sup>6</sup>.

Cléopâtre, en somme, marie stratégie amoureuse et stratégie politique sous le signe de la *feinte*, autre nom de la *fiction*. « O finzione beata ! » Cette exclamation que Bussani prêtait à la fausse endormie pourrait être la devise de la seconde scène de l'acte II, où s'épanouit la merveille de « V'adoro, pupille »<sup>7</sup>. Pouvoir deux fois heureux de la fiction, puisque la séductrice prestigieuse soumet l'*imperator* spectateur à l'empire de la fable (la *Virtù* trônant parmi les Muses du Parnasse) tandis que le spectacle d'opéra, redoublé dans ce jeu de théâtre dans le théâtre, procure au public le

<sup>4</sup> Cet air originel de Cléopâtre, « Troppo crudeli siete », vient d'être enregistré par Natalie Dessay et Emmanuelle Haïm (Virgin).

<sup>5</sup> Plutarque, *Vie de César*, trad. Amyot, LXIV. Dans l'ancienne langue, *gentil* désigne l'excellence aristocratique.

<sup>6</sup> Machiavel, *Le Prince*, trad. Buchon, XVIII.

<sup>7</sup> Haym en tira la matière de l'adaptation milanaise du *Giulio Cesare* de Sartorio en 1685 (W. Dean, *op. cit.*, p. 486).

comble du charme et de l'ironie, *en même temps*. Point culminant dans la conquête du conquérant par la séduction des artefacts, cette scène emblématise un processus de dédoublement constamment à l'œuvre.

On doit certes sourire de voir la pseudo-Lydie envoûter César sous le déguisement arcadien d'une Vertu *sui generis*, alors que Plutarque la montrait vêtue en Vénus nautique pour séduire Antoine et que la tradition romaine la désignait comme « putain couronnée » (*regina meretrix*). Aussi bien s'agit-il d'une allégorie machinée, chargée d'exprimer *autre chose*, mais quoi au juste ? Tout dépend du sens que l'on veut bien donner au mot équivoque de *virtù* : valeur morale, énergie combattive, dextérité politique, force des effets de l'art ? Cette apparition mythologique, qui laisse César *suspendu*, est en effet suspens délicieux du sens dans le miroitement d'une représentation. Mi-Vertu, mi-Sirène, Cléopâtre chante son adoration pour l'aimé dont elle reçoit, en style de madrigal, flèches et étincelles ; mais ces paroles sont parfaitement réversibles, et César pourrait les prononcer comme un nouveau Pétrarque. De même que cette *Virtù* ambiguë figure à la fois les vertus de la chanteuse et celles du grand homme, Cléopâtre est le ici le miroir de César, ou son double (le duo final le confirmera). *La donna è mobile*, telle est sa constance, et sa puissance. La Cléopâtre de Haendel est ce Protée érotico-politique révélé sur la scène d'opéra, et peut-être dérivé du portrait qu'en laissa Plutarque : « sa langue était comme un instrument de musique à plusieurs jeux et à plusieurs registres »<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Plutarque, *Vie d'Antoine*, trad. Amyot, XXXII. Sur l'ambiguïté des représentations de Cléopâtre à l'âge classique, voir Céline Richard-Jamet, « Cléopâtre : *femme forte* ou femme fatale ? Une place équivoque dans les galeries de *femmes fortes* aux XVIe et XVIIe siècles », [in] *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, *op. cit.*