



HAL
open science

Perspectives

Damien Colas

► **To cite this version:**

Damien Colas. Perspectives. Damien Colas, Alessandro Di Profio. D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, vol. 2: La musique à l'épreuve du théâtre,, Wavre: Mardaga, pp.5-44, 2009. halshs-00461719

HAL Id: halshs-00461719

<https://shs.hal.science/halshs-00461719>

Submitted on 5 Mar 2010

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.

Perspectives

DAMIEN COLAS

Dans l'histoire de l'opéra italien, les relations entre ce genre et la littérature française, en particulier le théâtre, occupent une place centrale et pourtant singulière. Il n'y a là aucun paradoxe : du XVII^e au XX^e siècle, compositeurs, librettistes et théoriciens italiens se sont tournés de l'autre côté des Alpes à la recherche de modèles et de sujets à mettre en musique. Parmi les différentes littératures européennes au contact desquelles l'opéra italien s'est enrichi, celle en langue française a joué un rôle de tout premier plan.

Pourtant, en dépit des multiples transferts entre les deux cultures, les poétiques respectives du théâtre français et de l'opéra italien conservèrent leurs particularités, indissociables de l'histoire, du contexte économique et social et du système de production de chacun des deux pays. Pour adapter une source française, il était nécessaire d'en extraire la matière pour la retranscrire selon les codes de représentation propres à l'opéra italien. Les échanges entre le théâtre français et l'opéra italien se caractérisent donc par ce double jeu de proximité et de distance.

Les études consacrées aux spécificités que présentent les opéras italiens tirés de sources françaises restent aujourd'hui peu nombreuses, en regard de la masse d'études dont on dispose sur l'opéra italien, d'une part, et sur le théâtre français, de l'autre. Les relations entre l'opéra italien et les principaux auteurs du théâtre allemand ou anglais ont été davantage étudiées¹. Quelle qu'en soit la cause, cette relative indifférence à l'égard du théâtre français a de quoi surprendre pour au moins deux raisons. Tout d'abord le corpus de pièces françaises qui fit l'objet d'adaptations est en soi considérable. Ensuite nombreuses sont les questions de poétique, dans le domaine de l'opéra italien, qui trouvent leur origine dans le corps de doctrine français et qui s'éclairent par conséquent d'un jour nouveau quand elles sont envisagées dans ce contexte. À partir des incessantes querelles théoriques qui accompagnèrent la production d'œuvres dramatiques françaises se constitua peu à peu un riche arsenal de polémiques bien argumentées, qui ne manquèrent de refaire surface à propos des œuvres lyriques.

Alors que la prise en compte de la littérature française et de ses débats poétiques permet de retracer l'origine de plusieurs aspects déterminants de la dramaturgie

1 Pour Schiller, voir entre autres Longyear (1966), Keys (1960), Gerhartz (1966) et Inasaridse (1989). Pour Shakespeare, Kimbell (1975), Bauman (1978), Hepokoski (1979, 1983, 1987), Schmidgall (1990), Di Profio (2002). Pour Walter Scott, Ambrose (1972, 1981), Mitchell (1977, 1996) et Bolton (1992). Pour le théâtre espagnol, voir Fabbri (1993), Profeti (1993), Murata (1993), Kleinertz (2003) et Leza (2004).

musicale italienne, il est donc étonnant de constater que la dramaturgie comparée franco-italienne est restée si peu explorée jusqu'à ce jour². Les travaux de Piero Weiss, Daniel Hertz et Reinhard Strohm, suivis de ceux de Bruce A. Brown, ont ouvert une voie, aujourd'hui suivie par d'autres chercheurs³.

Les études réunies dans ce volume illustrent la variété des passages de la littérature française vers la scène italienne, du Grand siècle à l'aube du XX^e siècle, même si les XVIII^e et XIX^e siècles occupent une place prépondérante en raison de l'épanouissement de l'opéra italien à cette époque. Mais le lecteur ne sera guère surpris de noter dans différents cas de réécritures le retour de phénomènes similaires, que ce soit dans les procédés de recomposition d'un ouvrage selon les usages italiens, avec leur lot de choix et de contraintes, ou dans la lecture, forcément critique, qu'eurent les Français de telles adaptations.

C'est la raison pour laquelle l'étude présente a pour objet de faire ressortir la continuité de tels phénomènes et se concentre sur les distances les plus frappantes entre les deux systèmes poétiques. Une telle confrontation fait apparaître deux perspectives complémentaires, celle du *medium* (théâtre parlé *vs.* opéra) et celle de l'identité culturelle (France *vs.* Italie). Dans la mesure où les points de poétique examinés renvoient rarement à l'un de ces deux axes sans renvoyer également à l'autre, les distances seront examinées en référence à cet espace à deux dimensions.

Centralité

Avant d'entrer dans l'examen des tensions entre les deux corpus et leurs poétiques respectives, il importe de prendre la mesure de l'abondance des importations de la littérature française vers l'opéra italien. Même si l'identification des sources, souvent aisée, est destinée à rester hypothétique dans les cas les plus complexes⁴, il est possible de se faire une bonne idée de la quantité des adaptations en consultant le catalogue des principaux compositeurs italiens, d'une part, et de l'autre celui des principaux dramaturges français, de l'autre.

Les tableaux présentés en fin de volume indiquent les sources françaises des opéras de Haendel, Vivaldi, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi et Puccini. Minoritaires au XVIII^e siècle – encore que cette minorité soit remarquable – ces sources occupent une place prépondérante chez les compositeurs du siècle suivant, pour atteindre environ 40 % chez Rossini et Verdi, 50 % chez Donizetti et même 70 % chez Bellini – taux qui n'est cependant pas significatif en raison d'une production limitée. Aux côtés des grands écrivains du panthéon littéraire – Racine, Corneille, Voltaire et Victor Hugo – figurent dans ces sources les noms d'auteurs non classiques, ceux que La Harpe qualifiait de « tragiques d'un ordre inférieur » pour les XVII^e et XVIII^e siècles – Pradon, Houdar de la Motte, La Grange-Chancel, Guymond de la Touche, Dormont

² En témoignent les entrées sur la notion de classicisme dans les principaux dictionnaires encyclopédiques actuels, dans lesquelles le classicisme français occupe une position marginale (Di Benedetto, 1983, Finscher, 1996, Krummacher, Stephan, 1996, Hertz, Brown, 2001). Or ce mouvement intellectuel, qui trouva dans le théâtre une forme d'expression majeure, connut une répercussion européenne et affecta de façon durable, au-delà de la philosophie et des lettres, la plupart des secteurs de la création artistique.

³ Weiss (1982), Strohm (1997), 201-210, Hertz (1968), Brown (1991, 1997), Bucciarelli (2000).

⁴ En particulier pour les dérivations polygénétiques. Voir l'article de Reinhard Strohm dans ce volume.

de Belloy – et les auteurs de nouvelles et drames historiques, mélodrames et autres genres populaires pour les XVIII^e et XIX^e siècles – Arnault, Baculard d’Arnaud, Florian, Delavigne, Pixérécourt et Ancelot.

Molière, le classique des classiques français, n’apparaît pas dans ces listes. Son œuvre fait en réalité figure d’exception. Quelques comédies firent l’objet d’adaptations, dont *Le misanthrope* (Caldara, *I disingannati*, 1729), *La princesse d’Élide* (Galuppi, *Alcimena principessa dell’Isole fortune*, 1749), *Les précieuses ridicules* (Galuppi, *Le virtuose ridicole*, 1752), *Les femmes savantes* (Salieri, *Le donne letterate*, 1770) ou encore *L’école des maris* (Alessandri, *Il vecchio geloso*, 1781). Mais c’est à la fois peu et peu cohérent : on a du mal à comprendre aujourd’hui quelle logique a présidé à de tels choix. Le regard italien, différent de celui porté par les Français sur la production de Molière, soulève d’intéressantes questions de dramaturgie comparée. La comédie moliéresque repose-t-elle sur des éléments dramaturgiques compatibles avec la comédie en musique italienne ? Dans quelle mesure le comique de Molière, au-delà de sa diversité, est-il spécifique au goût français ou peut-il être intéressant pour le public européen ?

Bien plus nombreuses furent les réécritures italiennes des tragédies classiques françaises. Il s’avère que les plus grands titres connurent en moyenne une dizaine d’adaptations échelonnées tout au long du XVIII^e siècle et jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle, l’une des pièces les plus appréciées restant *l’Iphigénie en Aulide* de Racine (1674) dont furent tirés plus de 20 opéras italiens. En réalité, cette longévité du succès des œuvres françaises ne surprend pas si l’on considère celle des livrets de Métastase. Elle tient moins à la source littéraire qu’au fonctionnement propre du *dramma per musica* au XVIII^e siècle et à sa stabilité.

Pour les compositeurs italiens, il ne semble pas avoir existé de nette préférence pour les pièces contemporaines au détriment des plus anciennes. Au contraire, lorsque les théâtres allemands et anglais prirent la relève, au début du XIX^e siècle, les pièces françaises continuèrent d’être utilisées et constituèrent le socle ancien du répertoire, pour lequel on emploie parfois, sans grande rigueur terminologique, le qualificatif de « néo-classique » : il en va ainsi du retour à Racine chez Rossini, Corneille chez Donizetti et Voltaire chez Verdi.

Le phénomène est ample, durable et étendu. Si certaines villes de la Péninsule se sont montrées particulièrement actives dans l’importation d’œuvres françaises (Venise, tout au long du XVIII^e siècle, avec notamment la production de Pollarolo et la première réforme autour de Zeno⁵, Bologne⁶, Parme, dans les années 1750-1760, sous l’administration de Guillaume du Tillot⁷, Milan et Naples dans les premières décennies du XIX^e siècle) souvent en raison des liens qui unissaient les familles régnautes à la France, il n’est guère de ville italienne qui soit restée insensible à la mode française.

Quelles peuvent être les raisons d’une telle prédilection des Italiens pour les pièces françaises ? On sait depuis longtemps que c’est le succès même du théâtre lyrique en Italie qui fut à l’origine de sa dépendance envers les littératures étrangères, puisque

5 Lévy (2004), Hill (2005), 382-385.

6 Lévy (2004). Voir également l’article de Huub van der Linden dans ce volume.

7 Albarosa, Di Benedetto (1984), Allegrì, Di Benedetto (1987).

l'industrie florissante de l'opéra réduisit à la portion congrue l'activité théâtrale proprement dite sur la Péninsule⁸. Or il est de fait que, contre ses concurrents directs, espagnol, anglais et allemand, c'est le corpus français qui s'imposa, même lorsque les premiers commencèrent, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, à susciter un intérêt grandissant.

Les Italiens purent découvrir le théâtre français sur scène, lors de tournées de comédiens français⁹. Mais cette expérience directe ne suffit pas à expliquer l'engouement dans toute son ampleur, ne serait-ce qu'en raison du répertoire limité, plutôt consacré à la *commedia dell'arte* à la française, qui fut joué en Italie. Au même titre que les nombreuses traductions italiennes de pièces françaises, parmi lesquelles figurent les volumes du *Teatro moderno applaudito* par exemple, ces représentations ne sont que le témoignage et non la cause de la francomanie¹⁰.

L'influence du théâtre français repose avant tout sur la lecture de ce répertoire, lié au prestige de la littérature et, de façon plus générale, de la langue française, du Grand siècle à la première Guerre mondiale¹¹. Il s'agit en réalité d'une rencontre difficilement évitable. Du côté du livre se trouvait un répertoire abondant, l'un des plus riches de la littérature européenne, qui offrait quantité de modèles susceptibles d'intéresser les librettistes, en terme de portraits, de situations et d'intrigues¹². Du côté des lecteurs, les librettistes italiens, qui étaient pour la plupart hommes d'église ou juristes de formation, étaient à même de lire le français, à la fois première langue de culture, après le latin, et langue de communication, « contagieuse et irrésistible », dans les salons aristocratiques de l'Europe entière¹³.

De Lisbonne à Pétersbourg, une personne cultivée du XVIII^e siècle offrait à son esprit le divertissement de la lecture en français et à ses oreilles celui de la musique italienne. C'est donc sur le terrain d'une Europe de la culture que littérature française et opéra italien devaient se rencontrer. Il n'est donc pas à exclure que, pour un librettiste et un compositeur italiens ambitieux du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle, le choix d'un sujet français ait pu constituer une stratégie gagnante pour une reconnaissance européenne et pas seulement italienne.

8 La concurrence commerciale entre théâtre parlé et théâtre d'opéra a été évoquée par Charles Burney (Burney, *Music in France and Italy*, 1771, commenté par Di Benedetto, 1988, 21). C'est la raréfaction du corpus de théâtre parlé de langue italienne qui amena les librettistes à se tourner vers des littératures étrangères. Mais à la base, il reste à comprendre pourquoi la pratique de l'emprunt était si courante chez les librettistes, au point que les livrets originaux fassent figure d'exceptions (Bianconi, 1986, 21). En raison des contraintes de la mise en forme musicale, les librettistes devaient concentrer leur travail sur l'art du *bene dicendi* plus que sur l'*inventio*, comme dans la tradition humaniste. En conséquence, il est frappant qu'un genre aussi italien que l'opéra, et revendiqué comme tel, soit adossé à un matériau littéraire souvent non italien à l'origine.

9 Lévy (2005), 110-112, Marica (1998), 29-35, 44. La présence de troupes françaises est signalée dans plusieurs répertoires, dont Florimo, *La scuola musicale di Napoli* (1882), Croce, *I teatri di Napoli* (1891), Tintori (1979) et l'*Almanacco drammatico* (1764-1823).

10 Ferrari (1925), Spaziani (1981). Voir aussi Lévy (2005), 107-116: 113-116.

11 Waquet (1989), Fumaroli (2001).

12 Kowzan (1975), 103-106, 111-122, 124-128. Rappelons en outre que l'*opera seria* à thème historique constituait l'homologue de la tragédie française, ce que ne pouvait être la tragédie en musique française, consacrée aux sujets mythologiques. Cf. Bianconi (1986), 16-17, qui renvoie à Saint-Evremond, *Sur les opéras* (1676).

13 Fumaroli (2001), 17-22: 18.

Le caractère littéraire de l'influence française explique également un autre fait significatif: c'est non seulement le corpus d'œuvres dramatiques, tous genres confondus, qui fut importé en Italie, mais avec lui le considérable corpus de doctrine et de critique dramaturgique qui ne cessa d'accompagner la création théâtrale et dont l'existence est indissociable. De la critique de l'ornementation par Gravina (1715) à celle des formes prédéterminées par Marselli (1859) en passant par la remise en cause de la coupure récitatif-aria (Algarotti, 1755) ou celle de l'opéra à numéros (Carpani, 1824), on ne cesse de retrouver, dans les prises de position des théoriciens et lettrés italiens, des arguments précédemment formulés en France¹⁴.

Il convient cependant d'observer que, si l'opinion des théoriciens put infléchir le cours de l'histoire de l'opéra italien, le processus ne se déroula pas sur la même échelle de temps qu'en France. L'histoire de l'opéra italien a bien connu son lot de fiascos et de triomphes remarquables, mais elle n'a pas connu pour autant un seul épisode comparable à la querelle du *Cid* (1637) ou à la bataille d'*Hernani* (1830), lorsque une œuvre donnée déclenche subitement une effervescence intellectuelle aux proportions démesurées sur des questions de poétique¹⁵. Parmi les multiples contingences qui limitaient la marge de manœuvre du compositeur et du librettiste, il semble que l'avis des lettrés n'ait pas joué, sur le moment, un rôle déterminant. Mais il n'empêche que, sur le long terme, la continuité de la pensée française, sur laquelle ces critiques étaient assises, finit par exercer une pression considérable sur l'opinion des créateurs au point d'infléchir à la longue l'évolution du genre, et de l'emporter sur les us et coutumes de la représentation théâtrale italienne. Il est en effet frappant de constater que la plupart des innovations formelles qui marquèrent l'histoire de l'opéra italien, du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, offraient des solutions à des questions dramaturgiques soulevées par les Français plusieurs décennies auparavant.

Singularité

Prestige européen de la langue et abondance des publications de pièces françaises: ces deux raisons expliquent le grand nombre d'emprunts de l'opéra italien à la littérature française. Or, pour être proches, les cultures italienne et française furent longtemps séparées: on peut même s'étonner que deux nations limitrophes aient réussi, en une multitude de points décisifs sur le plan de la création, à opérer autant de choix systématiquement opposés.

Cette séparation franco-italienne renvoie à deux faits qui sont des manifestations différentes, quoique liées entre elles, de l'ancienne et toujours actuelle «exception culturelle» à laquelle les Français ont toujours été attachés. Tout d'abord, si nul n'est besoin de rappeler que l'opéra italien fut interdit en France sous l'Ancien régime¹⁶, il est instructif de remarquer que cette période correspondit à la plus grande expansion géographique de l'opéra italien sur le continent européen. Le repli volontaire de la France l'amena à cultiver ce qui est forcément devenu le seul produit alternatif, la

14 Di Benedetto (1988), respectivement 23, 63, 32 et 55.

15 Il est également significatif que, dans le domaine de l'opéra, la Querelle des Bouffons éclate en France.

16 Plus précisément, de 1666, peu après la mort de Mazarin, jusqu'à l'ouverture du Théâtre de Monsieur (1789). Voir Isherwood (1973), 134 et Di Profio (2003).

tragédie en musique, même si cette dernière était elle aussi, à l'origine, d'ascendance italienne¹⁷.

De ce refus de l'opéra italien, on n'a que trop parlé de la répugnance des Français envers les castrats. Or il ne s'agit là que d'un détail anecdotique, d'un intérêt secondaire dans le cadre d'un phénomène social et politique d'une tout autre profondeur. Le renvoi des artistes italiens, musiciens ou architectes, fut un acte symbolique destiné à faire savoir que, dorénavant, la France entendait se doter d'une identité culturelle nationale. Pour l'époque, encore marquée par la circulation des œuvres et des artistes, une telle équation entre culture et identité nationale, soumise au bon plaisir du prince, n'allait pas de soi, et il faut y voir un acte autoritaire sans précédent¹⁸.

Dans les arts plastiques, en architecture comme en musique, cette identité culturelle française se construisit sur le double rejet des deux modèles dominants, l'*italianité* et tout ce qui provenait d'Italie d'une part, et l'*irrégularité*, le « baroque » – territoire esthétique qui se superposait en partie à l'art italien – d'autre part. Que l'Italie ait tant emprunté à la France à l'époque même où la culture française attachait tant d'importance à s'émanciper de l'influence italienne constitue un cas aussi rare que remarquable d'asymétrie dans les échanges entre deux pays.

Techniquement, le rejet français relevait du défi, tant les emprunts à l'Italie étaient nombreux depuis un siècle et tant ils allaient le rester malgré l'interdit, mais cette fois de façon cachée¹⁹. Il fallut donc aux Français développer un art consommé de la mauvaise foi et des trésors d'habileté rhétorique pour parvenir à faire passer pour typiquement françaises des œuvres qui devaient beaucoup au génie ultramontain. Cette technique d'argumentation, consistant à systématiquement nier l'apport italien pour surévaluer l'apport français, peut être comprise comme la conséquence d'une décolonisation culturelle. Elle prit racine en France avec un tel succès qu'elle fut pratiquée jusqu'au milieu du XIX^e siècle²⁰.

Ensuite – sans que sur ce point il n'y ait eu de volonté particulière d'opposition – l'organisation de la vie théâtrale française a longtemps présenté des caractéristiques divergentes du système italien. Si l'idée de comparer l'activité de théâtre parlé d'un pays à l'activité de théâtre lyrique d'un autre peut étonner, elle est tout à fait légitime puisque ces deux répertoires ont eu dans leurs sociétés respectives une fonction homologue.

Le parallèle entre les deux systèmes est parlant :

1. Alors que le succès de l'opéra italien reposait sur un vaste réseau de théâtres disséminés sur un territoire étendu et sur la concurrence entre institutions et entre artistes²¹, de son côté la production française, soumise au contrôle royal,

17 Anthony (1978, 1987).

18 Pour le renvoi du Bernin, se reporter à Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (1665) et Bonfait (2002).

19 L'histoire de l'opéra-comique au XVIII^e siècle est révélatrice : de la comédie mêlée d'ariettes, pendant italien de la comédie en vaudeville, jusqu'aux œuvres italianisantes de Philidor et Monsigny, le genre n'a cessé d'offrir aux innovations italiennes une porte d'entrée vers les scènes parisiennes.

20 À titre d'exemple, le succès de la *Dame blanche* de Boieldieu (1825) fut récupéré par les défenseurs de l'art français pour faire de cette œuvre le parangon de l'école nationale. Or la dette de cet opéra-comique envers l'opéra italien de l'époque est évidente.

21 Bianconi (²1991), 205-219.

n'autorisait qu'un nombre limité de théâtres, chacun étant doté d'un monopole sur les pièces qui y étaient jouées, de façon à limiter la concurrence autant que possible²².

2. Les artistes italiens circulaient d'un théâtre à l'autre, leur contrat se limitant à une saison²³, alors que les acteurs français appartenaient à une seule institution à la fois pour une longue période, parfois toute leur carrière²⁴.
3. Les opéras donnés dans les théâtres italiens étaient interchangeable et les spécificités liées à un théâtre déterminé n'étaient que secondaires dans la facture des œuvres, tandis qu'il existait en France une association étroite entre genre et théâtre, rendant impossible le passage d'une même pièce d'une scène à l'autre, quand bien même cela aurait été permis. Un tel système, que l'on appelle le répertoire, favorisait une alternance de nouveautés et de pièces anciennes. L'Italie n'adopta le système du répertoire que très tardivement et, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la création continua de l'emporter largement sur la reprise d'œuvres anciennes.
4. Enfin l'organisation typiquement italienne de la production par saisons constitue encore une ligne de démarcation avec le système français, qui ignorait un tel phénomène. Ces saisons étaient en effet directement liées à la multiplicité des théâtres italiens et à la circulation des œuvres et des artistes²⁵.

Sans être forcément partisan d'une lecture matérialiste des données historiques, on ne peut nier que de si nombreuses oppositions, sur le plan des conditions de production, n'en sous-tendent d'autres, tout aussi profondes, sur le plan de la poétique.

C'est en particulier à la constellation des théâtres à l'italienne – ainsi qu'à la circulation des œuvres et des artistes et aux saisons qui en découlent – qu'est liée la construction modulaire de l'opéra italien, en usage du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle. Par «construction modulaire», il faut entendre à la fois la structuration par numéros fermés et le recours à des formes prédéterminées pour ces numéros (tout d'abord l'aria avec *da capo*, puis les diverses variantes et possibilités offertes par la *solita forma*). Si le genre de l'opéra n'avait pu compter sur de tels patrons et si la forme avait dû être créée *ex novo* pour chaque nouvelle œuvre, il aurait été impensable de respecter les délais impartis, souvent très courts, pour monter un opéra dans le cadre d'une saison normale d'un théâtre à l'italienne.

Si les formes prédéterminées, à petite comme à grande échelle, ont joué un rôle de premier plan dans l'histoire de l'opéra italien, c'est qu'elles assuraient une fonction de langue commune entre les hommes de l'art, en garantissant une intercompréhension immédiate et permettant de monter la complexe machine d'un spectacle d'opéra en un temps record. Lorsque, à quelques décennies de distance, Martello et Goldoni rappellent tous deux qu'il faut oublier d'être philosophe et que les règles de l'opéra italien ne suivent pas le sens commun, ils précisent également tous deux qu'il faut plaire au scénographe, au premier chanteur, au compositeur et au librettiste: ce

22 Hill (2005), Church (1969). La liberté des théâtres fut promulguée une première fois sous la Révolution en 1791, puis abrogée par Napoléon en 1806 pour n'être définitivement rétablie qu'en 1865. Voir Wild (1989), 11-13.

23 Rosselli (1992). Pour le XIX^e siècle, voir Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali* (1823).

24 Lagrave (1972).

25 Rosselli (1984).

qu'ils décrivent n'est autre que cette langue commune entre les différents métiers sans laquelle l'opéra italien n'aurait pas existé²⁶.

Sur ce point, la situation française était radicalement opposée. Non seulement le recours à des formes prédéterminées n'était pas nécessaire, étant donné l'absence de circulation entre les théâtres, mais elle était même pas souhaitable. Les éléments formels prédéterminés d'une tragédie française se réduisaient ainsi au strict minimum : à grande échelle cinq actes, composés de scènes liées entre elles, garantissant l'alternance des personnages sur le plateau, et à petite échelle le recours aux alexandrins avec césure à l'hémistiche, en rimes plates. En comparaison avec la situation italienne, on serait bien en peine de trouver, dans les éléments formels du théâtre français, la marque directe des conditions de production.

En revanche, l'extrême centralisation et le petit nombre des théâtres en activité ne furent pas sans incidence sur l'exceptionnelle vitalité de la polémique qui accompagna en France la production théâtrale. Se voir refuser l'accès à une scène ne signifiait pas, en Italie, l'arrêt d'une carrière, tant le nombre des autres scènes où il était possible de tenter sa chance restait important, même pour les débutants. Il n'en allait pas de même en France, où seuls quelques élus avaient le « privilège » de créer dans des théâtres aux allures de forteresses imprenables. Il en résulta, de la part des rivaux, des polémiques assassines, destinées à libérer la place, et de la part des créateurs reconnus, la nécessité d'atteindre à l'excellence et à la perfection, c'est-à-dire d'être inattaquables.

Première perspective : le *medium*

Il reste maintenant, en tenant compte de ce que ces distances poétiques doivent à une irréductible séparation des conditions de production, entre France et Italie, à analyser ces distances en elles-mêmes.

Le considérable corpus de critiques d'opéra italien publiées en France au XIX^e siècle, à l'heure où l'italomanie enflamma Paris, offre une mine d'informations sur les différences culturelles entre les deux genres et la façon dont elles furent perçues²⁷. Encore tardivement dans le siècle, il est intéressant de retrouver, sous la plume des recenseurs les plus célèbres comme des anonymes, des arguments anciens, formulés un siècle voire deux auparavant. Au-delà du flux et du reflux des modes successives, c'est précisément dans ces résurgences qu'apparaît la continuité de la pensée critique française et que se manifeste l'identité culturelle nationale²⁸.

26 Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1715), § 5, Goldoni, *Mémoires* (1787), chap. XXVIII, cités par Di Benedetto (1988), 28-29. À rapprocher de la lettre sur « l'essere ragionevole in teatro » de Zacchioli (1780), citée par Rice (1986).

27 *Théâtre-Italien de Paris* (1801-1831), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* [1818-1985] (1997).

28 Les deux anthologies précédemment citées montrent que ces critiques peuvent être décevantes lorsqu'on cherche à cerner une œuvre donnée dans sa spécificité car on trouve souvent des considérations qu'on a pu lire à propos d'une autre œuvre. C'est que prennent le dessus des considérations de poétique et de dramaturgie, quand on attendait une description « objective » – au sens propre du terme – de l'opéra considéré. Il faut donc prendre ce corpus pour ce qu'il est : utilisé comme source d'information pour une œuvre déterminée, il regorge de lieux communs. Utilisé pour analyser ces lieux communs en eux-mêmes, il permet alors de mettre à jour la grille de lecture des Français, sa structure, sa logique interne, ainsi que la permanence de ce système critique.

Qu'un drame soit composé de mots ou de notes accompagnées de mots, les questions fondamentales de la dramaturgie restent les mêmes : il s'agit de représenter sur scène une fable au moyen de personnages agissant à la première personne et de donner vie à ces personnages de manière à susciter une réponse maximale chez le spectateur – intérêt, émotion ou plaisir. L'examen des distances entre théâtre français et opéra italien sur le plan du *medium* permet de comparer la nature des solutions trouvées pour chacune des questions de dramaturgie et leur efficacité.

Le décalage chronologique entre l'évolution du langage musical, formes comprises, et l'évolution du langage théâtral parlé joua évidemment un rôle de premier plan. Si les questions de dramaturgie furent identifiées et formulées en Italie bien avant la naissance de l'opéra, il fallut attendre de nombreuses décennies pour trouver des solutions musicales convaincantes. À titre d'exemple, l'invention de la technique du *parlante* sur mouvement obstiné à l'orchestre, dans l'*opera buffa* de la fin du XVIII^e siècle²⁹, permit de trouver une solution providentielle à la question du dialogue en musique et, de perfectionnements en améliorations, cette technique devait jouer un rôle central dans l'évolution de l'opéra au XIX^e siècle, tous styles nationaux confondus.

On peut ainsi avoir l'impression que l'histoire de l'opéra revisite celle du théâtre parlé en abordant plus tard, et dans un ordre différent, les mêmes questions et les mêmes débats. Or, si les mêmes questions ressurgissent, elles ne peuvent pas être traitées de la même manière car le contexte culturel, l'époque et le *medium* sont différents. Il n'est pas étonnant qu'elles aboutissent à des choix divergents.

J'ai qualifié ci-dessus l'opéra de « drame constitué de notes accompagnées de mots ». Cette périphrase un peu lourde appelle quelques éclaircissements. L'idée que l'opéra soit un drame avant tout constitué par la musique, et non pas un livret mis en musique, peut encore sembler discutable de nos jours. Après tout, l'idée contraire est plus intuitive et surtout plus ancienne : on la trouve déjà chez Muratori (1706) qui ne voyait dans les « drames modernes » guère autre chose que des « tragédies revêtues de musique »³⁰. Or cette vision ne permet pas d'expliquer quantité de phénomènes courants à l'opéra : les *contrafacta*, les esquisses sans texte, le travail sur monstre et faux-texte, pour ce qui est de la génétique des œuvres ; la focalisation sur l'émotion, la polyphonie ou encore l'indifférence envers des passages sémantiquement significatifs du livret, pour ce qui est de la réception. Ces faits constituent autant de raisons de mettre en doute que l'opéra se réduise à du théâtre mis en musique.

Ce que Carl Dahlhaus considérait comme le postulat de base de la dramaturgie musicale élève la musique au rang de constituant premier de l'opéra³¹. À défaut d'être vérifiable ou falsifiable, ce postulat, avec les notions qui s'appuient sur lui, offre une vision de l'opéra à la fois plus complète et plus fine que celle qui prend le livret comme point de départ. En outre, il a le mérite de s'inscrire dans une tradition de pensée authentiquement italienne. Déjà Martello (1715) voyait en la musique la substance même du drame musical et reléguait le texte du livret à une place

29 Voir ci-dessous, n. 83.

30 Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706) : « tragédie vestite della musica ». Cité par Di Benedetto (1988), 21.

31 Dahlhaus (1988), 79-81, Bianconi (1986), 7-10.

subalterne³². Plus d'un siècle plus tard, en déclarant que le vrai dramaturge était le compositeur et non le librettiste, Basevi ne faisait que reprendre la même idée³³.

Dans l'ensemble des sources littéraires auxquelles l'opéra a puisé, les pièces de théâtre occupent une place prépondérante et Lorenzo Bianconi voit un avantage dans ce recours à des «sujets déjà dramatisés»³⁴. Ce point mérite d'être approfondi, à la lumière de la distinction entre dramaturgie musicale et dramaturgie traditionnelle du théâtre parlé. Je ne suis pas convaincu que la préexistence de la forme dramatisée constitue un quelconque avantage pour les créateurs de l'opéra italien, tant les processus de dramatisation propres au théâtre et à l'opéra, respectivement, peuvent être divergents. C'est ce que les éléments présentés ci-dessous permettent d'observer.

Forme originale | prête à l'emploi

L'aversion des Français pour les formes préfabriquées est un topos aussi ancien que toujours d'actualité³⁵, dont la rencontre avec la conception italienne de la création ne pouvait que produire un choc frontal. En firent les frais au XIX^e siècle les compositeurs les plus prévisibles, comme Donizetti. Alors que l'Europe entière admirait son *largo concertato*, Berlioz le qualifiait de «morceau du coup de grosse caisse» à la coupe usée, tout en reconnaissant son incontestable beauté³⁶. Plus tard, lorsque l'*opera seria* du XVIII^e siècle revint sur scène, c'est l'aria avec *da capo* qui fut éreintée, dont le retour en arrière était compris comme l'exemple même du déni de dramaturgie³⁷. Mais réciproquement, avant ces manifestations de l'incompréhension française, ce ne fut pas, pour les librettistes et compositeurs italiens, la moindre des difficultés que de ménager, dans leurs réécritures, l'emplacement et l'usage de formes à la structure apparente, à l'intérieur d'une fable dramatique qui avait été conçue pour n'en contenir aucune. À titre d'illustration, le cas particulier du personnage de Monime du *Mithridate* de Racine sera évoqué ci-après.

De même que Goldoni fut frappé par le caractère amorphe de la tragédie en musique française³⁸, par rapport à ses critères d'analyse³⁹, un spectateur italien serait bien en peine de trouver dans le théâtre français l'équivalent des formes qu'il a l'habitude de rencontrer dans l'opéra, puisque celles-ci vont de l'extension de la scène entière et même du tableau (ensembles et *finali*) à la brièveté de l'aparté (aria). Il est de fait que, même pour les Français, la question de la forme reste difficile à saisir au

32 Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1715): «La composizione musicale è la sostanza de' melodrammi, e tutte le altre parti ne son gli accidenti; e fra questi conta pur la poesia».

33 Basevi, *Studio sulle opere di Verdi* (1859), chap. 3, «*Ernani*».

34 Bianconi (1986), 22: «Con questo vantaggio in più per il teatro d'opera, che, attingendo per l'appunto anche al teatro letterario, esso sfrutta un mercato copiosissimo di soggetti già drammatizzati.»

35 Hennion (2007).

36 *Journal des débats*, 12 avril 1840, à propos du finale de l'acte III des *Martyrs*.

37 Abbiati (1946), vol. 3: 25-27. L'argument était ancien. On le trouve chez Saint-Évremond (1684): «Et qui a jamais vu une personne, dans la conversation courante, répéter et chanter plusieurs fois le même mot, le même sentiment comme cela se produit dans les ariettes?»

38 La tragédie en musique n'ignore pas les formes fixes, mais il est significatif que celles-ci sont concentrées dans les divertissements, en périphérie de la conduite de l'action.

39 Voir ci-dessous, n. 142.

théâtre. Dans les « formes fixes » de la scène examinées par Jacques Scherer, on est frappé de constater qu'aucune – récit, monologue, aparté – ne possède la précision morphologique des formes de la poésie⁴⁰. En outre, les véritables formes fixes que sont les stances, chœurs, dialogues lyriques, chansons, lettres, oracles et prophéties – en lesquelles on reconnaît des moments que l'opéra affectionne – n'eurent qu'une existence périphérique dans le théâtre français, quand elles ne furent pas tout simplement rejetées⁴¹. Il faut y voir une recherche générale de diversité de la forme, quand l'opéra italien fonda son existence et son succès sur l'unicité.

Le refus de la forme préfabriquée est une manifestation de l'influence qu'exerça en France le courant de pensée rationaliste. Une *solita forma*⁴², quelle que soit son articulation interne, est doublement condamnable. Tout d'abord, sous l'angle esthétique, parce qu'elle est prévisible, ce qui nuit au principe d'illusion théâtrale : en une multitude de moments déterminés, le spectateur devine ce qui va se passer de façon imminente en se laissant guider par les propriétés morphologiques du morceau. Ensuite, sous l'angle poétique, parce qu'une telle facture affiche son autonomie : la logique de construction provient du *medium*, en l'occurrence le langage musical, et ne découle pas du déroulement de la fable.

Les solutions formelles envisagées au XVIII^e siècle en France par les créateurs de la tragédie en musique sont éclairantes sur ce point : par leur refus du « chant périodique », tel qu'il fut décrit par Marmontel (1777)⁴³, les compositeurs avaient à cœur de créer l'illusion d'une absence de forme musicale. Le discours musical découlait d'une « mise en musique » – pour le coup l'expression est appropriée – entièrement destinée à l'illustration et l'*amplificatio* rhétorique du substrat textuel. C'était l'idéal d'une expression musicale *durchkomponiert*, où nulle forme fixe ne pouvait être isolée du flux musico-dramatique, qui était ainsi posé, en référence aux règles du théâtre parlé, et qui devait trouver un prolongement différé, au milieu du XIX^e siècle, lorsque la *solita forma* finit par être problématique pour les Italiens eux-mêmes, comme Mercadante, Basevi et Boito⁴⁴.

Si l'émancipation de la forme musicale apparente fut tardive en Italie, c'est qu'elle allait contre une résistance propre au *medium*. Ce dernier – discours verbal ou discours musical accompagné de mots – conditionne de façon décisive les modalités de réalisation du principe fondamental d'imitation au sein du drame. Dans le drame parlé, la langue se doit, pour être acceptable par le public, de donner l'illusion de la parole réelle, essentiellement de nature discursive, c'est-à-dire le plus souvent présentée comme une interaction entre deux interlocuteurs. Or les principes structurants de l'interaction verbale⁴⁵, identifiés par les linguistes et pragmaticiens, n'ont rien à voir avec les formes artificielles de la poésie, fondées sur les ressources

40 Scherer (R1986), 226-265.

41 Truchet (S1997), 112-115 : 113, Scherer (R1986), 285-364.

42 Je ne me réfère pas, par ce terme, à la forme décrite par Basevi (1859), mais je l'emploie de façon générale pour désigner toute forme préfabriquée employée dans l'opéra italien.

43 Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France* (1777).

44 Mercadante, lettre à Florimo (1^{er} janvier 1838), citée par Budden (R1988), vol. 2, 6 et Della Seta (1993), 180 ; Basevi, *Studio sulle opere di Verdi* (1859), chap. « *Macbeth* » ; Boito, recension du *Vecchio della montagna* de Cagnoni (1863), citée par Budden (R1988), vol. 2 : 16 et Kimbell (1991), 580.

45 Voir ci-dessous, n. 77.

timbriques et prosodiques du matériau. Le refus de la forme fixe au théâtre s'accorde ainsi avec le respect du principe d'imitation.

Lorsque le *medium* est le langage musical, la discursivité de la langue naturelle n'offre nullement un modèle évident à imiter et ce fut une utopie – puis une longue quête – qui préoccupa plusieurs générations de musiciens, que de s'efforcer de rapprocher le discours musical de la naturalité de la langue tout en s'appuyant sur les ressources propres de l'art musical. Pour être réalisable en termes musicaux, l'imitation du discours verbal dut être réinterprétée et scindée en deux parties complémentaires, l'une imitative et l'autre non: d'un côté l'expression⁴⁶ destinée à imiter les affections humaines, et de l'autre la part non imitative propre au *medium*, c'est-à-dire les procédés de structuration musicale communs avec la musique instrumentale, ce qui rendait acceptable l'emploi de formes artificielles.

***Pezzi chiusi*: tension | dilatation temporelle**

Quelle que soit sa structure interne, une *solita forma* est nécessairement close sur elle-même: sa seule présence, en un emplacement précis du drame, est le signe que le drame dans son ensemble obéit au principe de construction de la «forme ouverte», pour reprendre la terminologie de Volker Klotz. Les opéras à numéros, parmi lesquels figure la très grande majorité des opéras italiens, appartiennent donc bien à cette catégorie de drames, même si le rapprochement avec le terme consacré de *pezzi chiusi* peut surprendre.

C'est sur le corpus du théâtre moderne européen que Volker Klotz a construit sa dichotomie des formes «ouvertes» et formes «fermées» de façon à faire ressortir la ligne de démarcation entre les pièces régulières, conformes à la tradition aristotélicienne, et les autres (théâtre baroque espagnol, elizabéthain, romantique)⁴⁷. L'intérêt premier de cette typologie a été de proposer une reformulation des distances dramaturgiques entre les poétiques considérées, en se dégageant en partie des textes de doctrine contemporains – dont la teneur en polémique et en références implicites rend souvent la lecture obscure – pour établir un système de critères d'évaluation complet et cohérent⁴⁸. Un autre intérêt, bien vite décelé par Carl Dahlhaus, est que les notions explicitées par Volker Klotz se révèlent particulièrement opératoires pour le théâtre lyrique italien, alors que celui-ci n'était pas *a priori* son objet d'étude⁴⁹. De nombreux constats issus de la confrontation entre opéra italien et théâtre français, en particulier, sont éclairés par l'opposition entre forme ouverte et forme fermée.

46 Terme à prendre dans l'acception de Berlioz, *De l'imitation musicale* (1837), qui s'appuie sur les théoriciens français du XVIII^e siècle.

47 Klotz (1960).

48 L'apport épistémologique du livre de Volker Klotz est considérable: il a permis de passer de l'abondance d'informations des corpus de doctrine à un système logique d'organisation de l'information, c'est-à-dire un paradigme, selon la terminologie de Thomas Kuhn (1962).

49 Carl Dahlhaus s'appuie sur Volker Klotz aussi bien dans ses travaux sur le drame wagnérien (1971) que ceux sur la dramaturgie musicale de l'opéra italien (1981, 1988). Comme Dahlhaus s'est tourné vers l'opéra italien après s'être penché sur la dramaturgie wagnérienne, il est certain que la dichotomie de Volker Klotz lui a été d'une grande utilité pour reformuler les positions de Wagner sur sa propre poétique (drame fermé) et celle de l'opéra italien (drame ouvert).

La culture italienne a longtemps été traversée par une forte tension entre les créateurs, tenants de la forme ouverte dans le *dramma per musica*, et les lettrés, qui observaient et critiquaient cette forme au travers d'un appareil conceptuel forgé sur la cohérence du drame fermé, c'est-à-dire d'influence française et rationaliste. En hommes de métier, Martello et Goldoni acceptent le *pezzo chiuso* pour des raisons pratiques : son existence n'est qu'un corollaire de la nécessité d'une langue commune entre les différents corps de métier évoquée précédemment⁵⁰. Si ces auteurs insistent sur le *hic et nunc* de la représentation d'opéra, cette notion peut être comprise de deux façons. Tout d'abord de façon intuitive, externe : le *hic et nunc* désigne la réalité tangible de la représentation en cours, le rôle prédominant de ses artisans, les musiciens d'orchestre, le scénographe, et en premier celui du chanteur qui, par l'appropriation du rôle qu'il interprète, peut être – et doit être – élevé à la dignité de co-auteur du drame, quitte à mettre en péril l'illusion théâtrale par l'expression voyante, voire spectaculaire, de la voix de l'auteur – en l'occurrence, l'interprète-auteur – au détriment de l'expression du rôle interprété, seule acceptable dans un drame de forme fermée.

Ensuite, de façon interne, le *hic et nunc* recouvre la prise en compte, dès le stade de l'écriture du livret et de la composition musicale de l'opéra, de cette réalité ultime du moment de la réalisation scénique, par la mise en forme « ouverte », c'est-à-dire l'individualisation de séquences closes, isolées, qui jalonnent le déroulement de la fable. C'est la raison d'être des *pezzi chiusi*, substituables, supprimables et ajoutables, proposant une temporalité en tout point opposée à celle du drame fermé – celui de la tragédie classique française, par exemple – où tout moment résulte de ce qui précède et annonce ce qui suit. C'est précisément sur tout ce à quoi la forme ouverte s'oppose que portent les critiques des lettrés italiens, critiques dans lesquelles il est difficile de ne pas relever l'influence de la poétique et de la doctrine françaises. Que ce soit Algarotti, reprochant à la succession récitatif-aria d'être marquée par un effet de rupture gênant, ou Carpani, considérant dans la suite des *pezzi chiusi* autant d'effets sans cause, il est frappant de constater que l'angle d'observation choisi par ces critiques reste le même : aucun des deux ne considère le *pezzo chiuso* dans sa logique et sa capacité à construire une dramaturgie propres⁵¹. Le *pezzo chiuso* n'est au contraire perçu que dans sa capacité à nuire à une dynamique d'ensemble, un flux ininterrompu – propriété qui n'a de sens que dans le drame de forme fermée. Or cette dernière propriété est si intuitive, dans l'imitation du réel, qu'il faut un effort conceptuel pour pouvoir envisager la légitimité de formes théâtrales fondées sur d'autres principes.

Il est d'ailleurs significatif qu'un compromis a vite été trouvé entre la pratique de la forme ouverte et la théorie de la forme fermée, destinée à justifier la première par les critères de la seconde. La répétition de la strophe A de l'aria avec *da capo*, avec

50 Voir ci-dessus, n. 26.

51 Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), § « Della musica » : « E già non pochi debbono essere stati più di una volta offesi a quel subito passaggio che si suol fare da un recitativo liscio et andante ad una ornatissima arietta, lavorata con tutti i raffinamenti dell'arte. Non è egli la medesima cosa che se altri in passeggiando venisse tutto ad un tratto a spiccar salti e cavriole? » ; Carpani, *Rossiniane* (1824), lettre 6 : « L'opera italiana è perciò di presente un ammasso di conseguenze senza premesse ; una successione d'affetti senza causa apparente ».

son apparent retour en arrière⁵², a pu ainsi être expliquée comme l'expression de l'obsession de la passion⁵³. Un personnage en proie à un vif trouble affectif ne parvient pas à se raisonner ni à se soustraire à l'emprise de l'émotion qui l'agite, ce qui devrait en théorie être signifié par la strophe B, et plus encore dans le cas des *Divergenzarien*⁵⁴. Ainsi, le retour, avec A', du climat affectif de la première strophe ne signifie plus un retour vers le passé mais bien une obsession, c'est-à-dire l'aggravation du désordre affectif du personnage.

Quant à la forme bipartite qui émerge dans les années 1770, s'affermir sous le nom de *rondò* et finit par devenir le modèle de la *solita forma* décrite au milieu du siècle suivant, aussi bien pour l'aria de soliste, le duo ou l'ensemble, il s'agit d'une structure qui combine très habilement l'isolement du moment présent, propre à la forme ouverte, avec la téléologie de la forme fermée⁵⁵. Comme l'a observé David Kimbell, les différentes sections constitutives de cette forme sont dotées de fonctions dramaturgiques propres: le récitatif qui précède le numéro récapitulé, que ce soit de façon discursive ou par un monologue, la situation dans laquelle se trouve(nt) le(s) personnage(s), ce qui assure un ancrage dans le passé immédiat. À l'extrémité opposée, la partie brillante placée à la fin du numéro – qu'elle ait le profil d'une gavotte, pour un *rondò*, d'une cabalette pour une aria ou encore d'une strette pour un duo ou un ensemble – correspond à une résolution du personnage, c'est-à-dire sa détermination à s'engager dans l'action, dont le caractère volitif indique bien une projection dans le futur immédiat⁵⁶. De cette façon, les pôles antérieurs et postérieurs de la *solita forma* assurent bien son inclusion dans le flux dynamique propre au déroulement temporel du drame de forme fermée, et estompent, sur le plan de l'expression, l'effet de rupture qui reste néanmoins évident sur le plan de la forme.

L'avantage certain que présente la forme bipartite sur l'aria avec *da capo*, dans son habile compromis entre les logiques pourtant peu compatibles de la forme fermée et de la forme ouverte, réside dans l'emplacement du mouvement lent, le *cantabile*. Il se trouve au centre de l'air, et non en position initiale et finale, comme dans l'aria avec *da capo* de style pathétique. Au lieu d'être exposé, en rupture évidente avec le flux temporel des récitatifs – ce qui correspond à la logique du drame de forme ouverte – il est ainsi camouflé au cœur du *pezzo chiuso*. Or la section lente, dévolue au style le plus noble du chant italien, reste la plus importante, en dépit du caractère spectaculaire que peut revêtir la section finale. Tout le reste – récitatif, sections intermédiaires et section finale – ne constitue qu'un cadre destiné à mettre en valeur le *cantabile*, pour les arias et duos, ou le *largo concertato*, pour les ensembles, véritables pierres angulaires des *pezzi chiusi*, en particulier, et de l'opéra en général.

Par son morcellement en une suite de *pezzi chiusi* refermés sur eux-mêmes, le drame de forme ouverte présente comme caractéristique majeure d'offrir autant

52 Algarotti considérait, de façon générale, toute répétition textuelle comme « contraria al naturale andamento del discorso e della passione » (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755, § « Della musica »).

53 Gozza (2008).

54 Kubik (1982), 3, Bianconi (1986), 39.

55 Pour Staiger (1946), l'orientation vers le futur est caractéristique de la temporalité du drame, par opposition aux genres épique et lyrique. Voir aussi Klotz (1960), ^R1992, 94: « Das Drama der geschlossenen Form ist in allen seinen Zügen zielstrebig und zielgerichtet. »

56 Kimbell (1995), chap. 24: « The musical language of Italian Romantic opera », 431.

de cadres propices à la dilatation temporelle, phénomène inconcevable dans la tension continue de la forme fermée⁵⁷. Et c'est cette dilatation temporelle qui peut donner lieu à l'épanouissement de formes poétiques variées, dans le drame parlé, comme aux *pezzi chiusi* dans le drame musical. Si forme ouverte et dilatation temporelle vont de pair et sont deux manifestations complémentaires de la même logique poétique, selon qu'elle est observée à grande ou à petite échelle, la focalisation sur le tempo lent du *cantabile* ou du *largo concertato* est en revanche une spécificité italienne, propre à un goût du public et des musiciens, qui se manifesta en Italie dès le XVII^e siècle pour durer jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Fait curieux, c'est l'érudit Muratori, esprit plutôt conservateur et peu enclin à goûter les charmes de la nouveauté, qui fut l'un des premiers à attirer l'attention sur la dilatation temporelle de l'opéra. Il en observait en réalité la contrepartie, la nécessaire compression du récitatif, puisqu'il considérait la facture du livret du point de vue de l'écrivain⁵⁸. C'était en raison de l'espace dilaté des arias que, selon lui, le librettiste était obligé d'être laconique et que le déroulement de la fable se retrouvait « compressé, étouffé, déformé »⁵⁹. Renato Di Benedetto remarque d'ailleurs que l'effet de suspension du temps resta, pour la critique rationaliste, l'un des motifs d'accusation de l'aria tout au long du XVIII^e siècle⁶⁰. L'histoire de la musique montra, avec quelque ironie, que Muratori s'était mépris sur ce point : là où il voyait la source même du déclin du drame moderne de son époque – c'est-à-dire l'opéra – résidait ce qui allait être sa plus grande force et lui assurer succès et longévité. Sans la dilatation temporelle, les musiciens italiens n'auraient pas eu loisir de tirer parti de l'ensemble des ressources de leur art ; et pour qu'ils puissent le faire au mieux, il fallait, d'une manière ou d'une autre, suspendre le déroulement de la fable.

Or la dilatation temporelle, en imposant un arrêt en un moment déterminé et en introduisant une dissociation entre le temps représenté et le temps de la représentation, demandait au compositeur et au librettiste qu'ils choisissent l'instant à représenter. Ce problème poétique précis, préalable à la réalisation même du *pezzo chiuso*, ressortissait moins au domaine de la dramaturgie qu'à celui des arts plastiques imitatifs, la peinture et la sculpture. Lorsqu'il s'agit de dresser le portrait d'un

57 Klotz (1960, ^R1992, 118) qualifie de présent absolu, « présent à l'état pur » (*reine Gegenwart*), pendant lequel l'écoulement du temps est suspendu, la temporalité caractéristique du drame de forme ouverte. Il est intéressant de noter que, dans leur refus de la tension temporelle du drame de forme fermée, les drames de forme ouverte emploient pourtant des temporalités de nature différente, selon qu'ils sont parlés ou en musique. Les drames ouverts parlés, se caractérisent avant tout par leur extension dans la durée, rendue possible par des sauts temporels (voir par exemple Lenz, *Die Soldaten*, 1776). Les drames ouverts en musique présentent à l'inverse une extension temporelle plutôt resserrée par rapport aux drames de forme fermée, puisque la dissociation entre temps de la représentation et temps représenté advient précisément au moment de la dilatation temporelle, l'expression du présent absolu.

58 Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706), Livre III, chap. V : « De' difetti, che possono osservarsi ne' moderni drammi » : « Appresso dovendosi molto studiare la brevità, affinché non sia nel recitare i Drammi eterna la Musica, riman poco luogo al Poeta di spiegare in concetti, che son necessari alla Favola. E perciò bisogna affora le azioni, parlar Laconico smoderatamente, restringere in poco ciò, che il verisimile dovrebbe, che si dicesse con molte parole; onde non si può condurre la Favola col dovuto decoro, e co' necessari ragionamenti al fine. È giunto insino a tal segno il Gusto moderno, che come cosa tediosa non sa sofferirsi da molti il recitativo, benchè in questo, e non nelle Ariette, consista l'intrecciatura, la condotta, e l'essenza della Favola. »

59 Di Benedetto (1988), 22.

60 *Ibid.*, 32.

personnage, ou faire le tableau d'une situation donnée, il importe avant tout de fixer quel est le moment le plus opportun pour représenter ce portrait et ce tableau.

Portraits de face: monologue | aria

La représentation théâtrale d'un personnage de face – qui est l'une des possibilités de dresser son portrait – semble aller de soi pour la personne qui assiste au spectacle. Or il s'agit, en dramaturgie, de l'une des positions les plus artificielles qui soit puisqu'elle va à l'encontre de l'usage naturel de la parole, qui n'est jamais de l'ordre du monologue⁶¹. Même dans le discours d'orateur⁶², dont l'usage est restreint à des moments ritualisés et particulièrement codifiés de la vie sociale, il existe un interlocuteur, singulier ou collectif, dont le silence imposé n'empêche pas que la présence soit prise en compte, à la fois dans la teneur et dans la structure du discours. La prise de parole d'un personnage seul, au théâtre comme à l'opéra, nécessite donc un accord tacite entre auteur, interprète et public pour que ce dernier puisse accepter que la situation soit vraisemblable⁶³.

C'est au milieu du XVII^e siècle, à l'époque où le lamento constituait le moment primordial de l'expression dramatique, que l'aria, close sur elle-même et dotée d'une morphologie clairement perceptible, prit le pas sur le récitatif dans l'opéra italien. Lorenzo Bianconi et Carl Dahlhaus ont établi le rapport qui existe entre les propriétés structurelles respectives de l'aria et du récitatif avec leurs fonctions dramaturgiques⁶⁴. Sur le plan de la théorie des passions, l'affect représenté par le récit est une *perturbatio*, c'est-à-dire un trouble si aliénant qu'il empêche de pouvoir suivre le fil de la raison, ce qui explique un discours décousu et chaotique, constitué de brusques retours en arrière et de contrastes brutaux entre les épisodes⁶⁵. Le discours de l'aria, à l'inverse, est remarquable par sa cohérence sémantique, laquelle s'accorde avec la cohérence de l'organisation formelle. Il est dominé par une unité affective qui en fait le véhicule privilégié du pathos de type *morbus*, qui imprègne le personnage de façon durable dans le temps⁶⁶.

61 Bakhtine (1977), 134, Todorov (1981), Hagège (1985), ^R1996, 239: l'usage de la langue a pour cadre naturel l'interaction verbale entre interlocuteurs. Le monologue n'est pas une situation d'élocution normale, et c'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la folie, moins perçue comme dérèglement de l'esprit que comme dérogation aux règles implicites de la vie en société.

62 Lausberg (1949): *Parteiredede*.

63 Remarquons que cette convention est tout aussi fondamentale que celle qui touche à l'expression des personnages par le moyen du chant dans l'opéra. Alors que cette dernière a fait couler beaucoup d'encre, celle dont il s'agit ici n'a pas fait l'objet d'autant de commentaires.

64 Rosand (1979), Bianconi (1982), ^R1991, 219-234, Dahlhaus (1988), 136-138.

65 Monteverdi, lettre du 7 mai 1627 à Alessandro Striggio au sujet de *La finta pazza Licori* (^R1973, 244). Le lamento-récitatif, caractérisé par l'expression de la *perturbatio*, offre un cas de figure particulièrement intéressant dans le cadre de la théorie de Volker Klotz, qu'il n'est pas possible d'exposer complètement ici. Il est en effet rattaché, par son manque de morphologie interne et de frontières externes, à l'élocution du drame de forme fermée alors que la teneur incohérente du discours en viole le principe de base qui est la tension temporelle ininterrompue. Il est donc, par la négative, la démonstration même de ce que fut l'un des enjeux prioritaires des dramaturges français de l'âge classique, à savoir l'expression «réglée du dérèglement», pour reprendre l'expression de Forestier (2003).

66 Dahlhaus (1988), 136, emploie les termes de «style d'une teneur» (*Mercur de France*, avril 1772) et celui d'*Einheitsablauf* utilisé par Bessler à propos de J.-S. Bach. On peut aussi rapprocher cette notion de l'une des acceptions possibles de l'«unité de mélodie» de Jean-Jacques Rousseau, propre à l'opéra italien et ligne de démarcation entre systèmes italien et français (*Dictionnaire de musique*, 1768, ^R1995).

Même si l'aria fut appelée, par la suite, à être utilisée dans d'autres fonctions, l'aria expressive à caractère pathétique devait rester une structure fondamentale de l'opéra italien et une référence dans la question tout aussi fondamentale du *choix du moment* pour le portrait d'un personnage. Il est intéressant de rapprocher ce moment, où le personnage se donne en spectacle au sujet de son propre malheur, de la « fonction émotive » que les linguistes assignent à la première personne grammaticale⁶⁷. Dès son origine, l'aria pathétique eut pour objectif de rendre ostentatoire, par une stylisation plus ou moins grande des larmes, soupirs et sanglots, la souffrance du personnage et focaliser l'attention du public sur ce moment précis du déroulement de la fable.

Il est intéressant de remarquer que l'alternative aria | récit qui précéda l'implantation définitive de l'aria au sein de l'opéra italien⁶⁸ – et son orientation irrévocable dans la poétique de forme ouverte – exista elle-même en France. Même si la tragédie française connut un processus de dépoétisation à partir des années 1620, elle comporta jusqu'en 1660 des formes closes, les stances et autres monologues, homologues de l'aria dans leurs propriétés formelles et expressives. Les œuvres de Hardy et Garnier, le *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (1621) sont empreintes d'une richesse poétique et d'un ton de déploration qui sont encore celles de la tragédie pitoyable de la Renaissance⁶⁹.

Or ces insertions lyriques – et si voisines du lamento à l'italienne – allaient à l'encontre de l'esprit français et ne cessèrent, de d'Aubignac à l'abbé Trublet, de soulever de vives critiques, sous le prétexte qu'elles nuisaient à l'illusion théâtrale⁷⁰. Par un style saillant qui lui est propre, l'acteur – et surtout l'auteur derrière lui – y manifesta sa présence aux dépens de l'expression propre du rôle censé s'exprimer alors : « il semble alors que le poète se soit réservé ce morceau de parade, et qu'il prenne la place de celui qui raconte »⁷¹, déclare Houdar de la Motte, en soulevant l'entorse au principe d'imitation.

67 Marty (1908), repris et développé par Bühler (1933) et Jakobson (1960).

68 Les mérites respectifs des fonctions dramaturgiques premières du récit et de l'aria continuèrent de faire l'objet de débats entre camps opposés jusqu'au XIX^e siècle, comme en témoignent les positions respectives de Mazzini, en faveur du récitatif (*Filosofia della musica*, 1836 : « un modo [...] che snuda, non l'elemento predominante, ma tutti ad uno ad uno gli elementi della passione »), et de Basevi, en faveur de l'aria (*Studio sulle opere di Verdi*, 1859, chap. « Simon Boccanegra » : « *Coll'aria* la musica ha conseguito una certa indipendenza, ed ha acquistato maggior dignità, creando una specie di *quadri musicali*, che hanno corpo da per sè, anche senza la poesia. »).

69 Rohou (1996), 51-74, Truchet (1975), 108-115.

70 D'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657), Liv. III, chap. 10 : « il est bien peu raisonnable qu'un prince, ou une grande dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise de faire des vers lyriques, c'est à dire, s'avise de chanter, ou du moins de reciter une chanson ; ce qui est d'autant plus insupportable, que souvent nos poètes ont mis des stances dans la bouche d'un acteur parmi les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il estoit vray-semblable qu'un homme en cet estat eût la liberté de faire des chansons. » Voir van Tieghem (1946), 96, qui cite sur ce point Houdar de la Motte, *Ode à Monsieur de la Faye* (1730) : « Les passions originales n'ont jamais parlé en vers. Cela implique contradiction : elles sont naïves, impatientes de s'énoncer, incompatibles avec toute recherche de tours et d'expressions ; et dès qu'on est vivement ému, on a aussitôt parlé que senti. », ainsi que l'abbé Trublet, *De la poésie et des poètes* (1760) : « Que l'amour heureux et tranquille emprunte le langage de la poésie, à la bonne heure. Mais qu'un homme crève de jalousie ou meure de douleur, et que là-dessus, il se mette à faire cent vers, quoi de moins naturel ? » Houdar de la Motte qualifiait également de « morceaux de parade » les récits trop poétiques. Voir aussi Truchet (1975), 45.

71 Houdar de la Motte, *Discours sur Romulus* (1730). Diderot reprend cette idée à propos de la tirade dans le deuxième des *Entretiens sur Le fils naturel* (1757) : « Dorval – Un ramage opposé à ces vraies voix de

Théâtre français et opéra italien débattirent, presque de façon contemporaine, sur l'opposition entre aria et récit, mais aboutirent à des décisions opposées : lorsque l'aria se fixa dans l'opéra italien pour en devenir l'élément primordial, les structures poétiques closes du théâtre français – stances et monologues – en furent évincées. Il est vrai qu'à cette époque, les échanges entre les deux corpus n'étaient pas encore aussi courants qu'ils allaient le devenir au siècle suivant. On ne peut s'empêcher de penser, cependant, qu'il y eut là une sorte de rendez-vous manqué sur ce qui aurait pu constituer un point de rencontre aisé entre les deux genres.

Les adaptations du *Cid* de Corneille (1637, 1648, 1660) pour la scène lyrique italienne sont éclairantes sur ce sujet. Les stances de Rodrigue « Percé jusques au fond du cœur » occupent la dernière scène de l'acte I (I, 6) et traduisent le désarroi du héros entraîné par son père dans l'impitoyable logique de la vengeance. Or les adaptations italiennes de la tragédie commencent, pour la plupart, après la mort du Comte et ne reprennent que les trois derniers actes de Corneille. Les stances de Rodrigue ne peuvent y trouver place. Quant à celles de l'Infante (V, 2), elles expriment, à la veille du combat de Rodrigue contre les Maures, le dépit amoureux de la rivale de Chimène. Mais, comme le remarque Elena Tonolo, ces stances ne correspondent pas à une aria en raison de la progression dramatique qui les caractérise. Prises isolément, aussi bien la deuxième, « Impitoyable sort, dont la rigueur sépare », que la quatrième, « Il est digne de moi, mais il est à Chimène », auraient offert la matière idéale d'un lamento. C'est pourtant la dynamique du dialogue intérieur de l'Infante, vers sa résolution finale du sacrifice amoureux, qui a servi de modèle, en offrant la matière d'une digression de la fable étendue sur un acte entier⁷².

Portraits de profil : dialogue | duo

Le portrait de face au moyen d'un monologue fermé (poésie ou aria) se révèle problématique dans le drame parlé car il nécessite une entorse au principe d'imitation, alors qu'il s'accorde bien avec la poétique de l'opéra en raison de la dilatation temporelle. La situation se renverse avec le dialogue, représentation des personnages de profil et non plus de face, pour laquelle les poétiques du théâtre parlé et de l'opéra divergent de façon encore plus radicale.

Péter Szondi voit dans le dialogue le constituant fondamental d'une pièce de théâtre⁷³. Même si quantité de pièces utilisent d'autres formes d'écriture (du mono-

la passion, c'est ce que nous appelons des *tirades*. Rien n'est plus applaudi, et de plus mauvais goût. [...] L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle [...] et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide.»

72 Voir Tonolo (2005) et l'article de Bertrand Porot dans ce volume. Chez Alborghetti, la matière des stances est ainsi distribuée : 1^{re} stance → acte I (l'Infante est amoureuse de Rodrigue, mais ne peut pas l'épouser) ; 2^e stance → acte II (le roi veut qu'elle épouse Rodrigue, et ordonne les préparatifs du mariage) ; 3^e stance → fin de l'acte II (l'Infante refuse, car Rodrigue en aime une autre) ; 4^e stance → acte III (Rodrigue est en prison car le roi est offensé. L'Infante demande vengeance au roi, et arrive en scène dans un manteau ensanglanté. Tous croient que Rodrigue a été tué par l'Infante, et Chimène se désespère, lorsque Rodrigue apparaît.)

73 Szondi (1956), cité par Dahlhaus (1989), 96 : « dialogue – as the medium of personal confrontation – is the fundamental structural constituent of modern European drama ». De fait, les thèses développées dans Dahlhaus (1988) reviennent si constamment à la question du dialogue qu'on peut se demander si cette question n'était pas à l'origine de l'étude tout entière.

logue au cœur), on serait bien en peine de trouver une seule pièce de théâtre qui ne comporte aucun dialogue. Les genres sérieux du théâtre classique français constituent, dans la représentation du réel par le dialogue, une épure, puisque la pièce, dépouillée de toute autre forme d'expression, n'est « qu'une suite de dialogues »⁷⁴. L'équation pourra paraître simple, mais elle n'est nullement simpliste, surtout dans une confrontation avec le système poétique de l'opéra où l'insertion du dialogue pose au contraire de sérieuses difficultés.

C'est, encore une fois, le compromis entre le postulat de l'imitation et les contraintes propres au *medium* qui a joué un rôle déterminant dans le développement de cette structure dans chacun des deux corpus. L'usage de la langue étant, par nature, dialectique⁷⁵, le dialogue constitue une « action » naturelle dont l'imitation au théâtre est immédiate, au sens premier du terme. Cette imitation peut même aller jusqu'à la reproduction du dialogue réel tel quel, dans une perspective de théâtre naturaliste, dans les différents genres comiques, dont l'élocution est plus libre et naturaliste que celle des genres sérieux, ou encore l'inclusion de épisodes non dramatiques, au regard de la tension du drame fermé, comme dans les drames existentiels d'Ibsen ou de Tchekhov⁷⁶. L'immédiateté du dialogue au théâtre est enfin ce qui permet l'improvisation, où le discours se construit en temps réel par le jeu des rebonds successifs des acteurs, en tout point similaire à la logique des tours de parole dans le dialogue réel.

Or, même si elle utilise le même support, la transposition du dialogue, d'une action réelle (*Urbild*) vers sa représentation dans le système théâtral (*Abbild*), n'en passe pas moins par un processus de théâtralisation destiné à lui conférer le plus grand intérêt possible pour le public. En d'autres termes, à l'exception du théâtre naturaliste évoqué ci-dessus, un dialogue de théâtre se distingue d'un dialogue réel, même s'il est accepté par le spectateur comme représentation vraisemblable de la réalité.

La distinction entre les deux types repose sur l'extraction, à partir du dialogue réel, de la matière utile pour la progression de la fable et la caractérisation des personnages. Apparemment libre, un dialogue réel respecte en fait la structure de toutes les interactions verbales dont la grammaire a été identifiée par les linguistes et sociologues⁷⁷. La théâtralisation du dialogue nécessite en premier lieu l'élimination des éléments prosaïques et banals. Les épisodes phatiques sont éliminés, réduits ou, à la rigueur, élevés à une dignité artistique par la stylisation poétique⁷⁸. Les tours de

74 Haag, *La France protestante*, 1858, sv « François Larnac », à propos de *Thémistocle*, an VI. Dans son *Discours sur Romulus* (1730), Houdar de la Motte déclare que « la plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits ».

75 Voir ci-dessus, n. 61.

76 Dahlhaus (1981), 191, *Id.* (1989), 100.

77 L'interaction verbale est organisée comme la distribution de tours de paroles, constitués d'épisodes phatiques et transactionnels, entre plusieurs interlocuteurs. Dans la teneur des propos entrent en jeu le sujet de l'interaction, le cadre de participation ainsi que la distance entre les interlocuteurs (taxèmes). Voir Kerbrat-Orecchioni (1994, 1996), Goffmann (1959, 1974). Pour l'analyse de l'interaction verbale au théâtre, voir Herman (1995), Manno (2001) et Paillet (1999).

78 Élimination de l'épisode phatique : Pyrrhus saluant Andromaque « Une autre fois je t'ouvrirai mon âme ; | Andromaque paraît. Me cherchiez-vous, madame ? | Un espoir si charmant me serait-il permis ? » (Racine, *Andromaque*, I, 3-4). Stylisation de l'épisode phatique : Horace saluant Arnolphe « La place m'est heureuse à vous y rencontrer » (Molière, *L'école des femmes*, IV, 6).

paroles sont considérablement développés, si bien que l'apparent dialogue des genres les plus hauts (tragédie et comédie sérieuse) procède en réalité d'une succession de blocs monologants⁷⁹.

Ensuite, de façon encore plus significative, c'est la présence ou l'absence du conflit qui constitue la ligne de démarcation entre un dialogue réel et un dialogue de théâtre. Dans le dialogue ordinaire, l'évitement du conflit est une donnée fondamentale dont les socio-linguistes ont inventorié les différentes composantes : règles de politesse, changement de sujet, fin prématurée du dialogue⁸⁰... Au théâtre, le dialogue est au contraire resserré sur le moment du conflit, que celui-ci soit latent et procure une tension palpable pour le spectateur, ou qu'il éclate sous ses yeux. Ce faisant, le dramaturge se détourne du principe d'imitation pour se conformer à un autre principe, celui de l'intérêt, sans lequel il n'est possible de représenter sur scène une forme aussi longue qu'une pièce de théâtre. Il sollicite, chez le spectateur, son comportement de voyeur et, puisque ce dernier est venu assister à une action, il le comble en lui donnant matière à voir, en l'occurrence en lui mettant sous ses yeux ce qui est d'ordinaire caché.

Si l'on examine un duo d'opéra de la même manière, en référence à l'objet réel qu'il représente, à savoir un dialogue entre deux interlocuteurs, il s'avère que le processus de stylisation devient si considérable qu'en de nombreuses époques le duo franchit la frontière de l'in vraisemblable. Quelle qu'ait été la forme utilisée pour construire un duo, du XVII^e au XIX^e siècle, celle-ci n'a jamais rien eu à voir avec la logique de l'interaction verbale décrite ci-dessus. Plus encore que les contraintes propres au *medium* musical, c'est en réalité la dramaturgie de l'aria de soliste qui a fortement conditionné la conception et la réalisation du duo, jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Sans aucune modification structurelle significative, le modèle même de l'aria avec *da capo* pouvait être utilisé pour le duo. Les compositeurs présentaient alternativement l'expression des deux interlocuteurs dans l'«aria a due», d'une façon qui n'est pas si éloignée de la dilatation des blocs monologants observée dans les dialogues stylisés de théâtre. La seule contrainte était de concilier la présence de deux voix différentes avec la cohérence affective et l'unité de ton propres à l'aria, ce qui n'était au fond guère plus problématique, en cas de désaccord entre les interlocuteurs, que la réalisation d'une *Divergenzarie* de soliste, laquelle n'est autre qu'un dialogue intérieur⁸¹. Le duo «Finché prendi ancor il sangue» entre Angélique et Roland, dans l'*Orlando* de Haendel, avec ses deux affects opposés exprimés sur le même mètre, illustre avec maestria ce cas de figure⁸².

Mais ce qui est plus troublant, c'est que jamais, tout au long de l'histoire de l'opéra italien, le duo ne posséda de forme propre : la *solita forma* du duo du XIX^e siècle n'est elle aussi, en toute rigueur, qu'une adaptation du modèle conçu à l'origine pour l'aria. On y reconnaît, dans ses sections principales, les fonctions dramaturgiques propres de l'aria et on y retrouve le primat de deux affects, exprimés à la première personne,

79 Klotz (1960), ^R1992, 73.

80 Traverso (1999).

81 Dahlhaus (1988), 130-132.

82 Haendel, *Orlando* (1733), III, 8. Sur une même basse courante en croches, Angelica chante d'abord à la blanche, accompagnée de contrepoints avec retards, tandis qu'Orlando chante à la noire, accompagné de figures à la double-croche. Le mètre reste identique, mais les affects sont opposés.

sur la progression d'une interaction verbale. Ainsi conçu, le duo d'opéra reste un dialogue de sourds où chaque interlocuteur n'a en tête qu'exprimer ce qu'il ressent, sans écouter l'autre.

Dans les adaptations de pièces françaises, s'il fallait de l'ingéniosité aux Italiens pour créer l'emplacement, la fonction et le contenu de formes closes à partir d'une trame dramatique conçue pour ne pas en contenir, le problème spécifique, pour le duo, devait concerner le *cantabile*, calqué sur le modèle de l'aria, étranger à la logique de l'interaction verbale, représentant une entorse au principe d'imitation, et bien entendu absent du modèle littéraire français.

Le duo n° 3 de la *Semiramide* de Rossini illustre la tension entre articulation formelle et principe d'imitation. Il est l'adaptation de la scène I, 4 de la *Sémiramis* de Voltaire (1748), construite sur une progression ininterrompue de la tension entre les deux hommes :

ASSUR

Je veux bien par pitié vous donner un avis :
Si vous osez porter jusqu'à Sémiramis
L'injurieux aveu que vous osez me faire,
Vous m'avez entendu, frémissiez, téméraire ;
Mes droits impunément ne sont pas offensés.

ARZACE

J'y cours de ce pas même, et vous m'enhardissez :
C'est l'effet que sur moi fit toujours la menace.
Quels que soient en ces lieux les droits de votre place,
Vous n'avez pas celui d'outrager un soldat
Qui sert, et la reine, et vous-même, et l'État.
Je vous parais hardi, mon feu peut vous déplaire ;
Mais vous me paraissez cent fois plus téméraire,
Vous qui, sous votre joug prétendant m'accabler,
Vous croyez assez grand pour me faire trembler.

Voltaire, *Sémiramis*, I, 4

Le crescendo de violence verbale s'appuie dans la tragédie sur le jeu des distances verticales entre les deux personnages. Assur, l'éminence grise, rappelle sa position haute en faisant valoir sa place au palais et sa proximité de la reine, qu'il manifeste par un ensemble de taxèmes humiliants (condescendance, ordres et menaces). Arzace conteste la position basse qui lui est attribuée et se situe d'égal à égal avec son interlocuteur en utilisant des taxèmes arrogants. L'expression de la colère traduit souvent, dans une interlocution verbale, la volonté du locuteur de se situer à une position plus haute que celle où il se trouve placé malgré lui. La construction de Voltaire est habile car elle réussit dans deux perspectives : celle de l'imitation, puisque on y retrouve les mécanismes taxématiques du développement d'un conflit verbal réel, et celle de l'intérêt du spectateur, puisque l'échange est focalisé sur ce seul conflit, aux dépens de toute autre considération.

Le duo de Rossini offre un traitement différent de la même situation. On retrouve l'altercation dans les sections dynamiques, *tempo di attacco* et cabalette, mais ces deux sections sont séparées par le *cantabile*, situé au centre du duo et consacré à la

dilatation temporelle, comme dans une aria. Quelle que soit l'optique selon laquelle on l'observe, cette interruption est problématique :

– En référence à l'objet représenté, elle est invraisemblable car, à ce stade, la montée de tension est un phénomène inéluctable. Soit elle est interrompue par la rupture du huis-clos, que ce soit par l'intervention d'une tierce personne ou par une quelconque urgence provenant de l'extérieur, soit elle mène à son terme, le combat.

– En référence à la tragédie de Voltaire, c'est-à-dire dans la logique du drame de forme fermée, elle interrompt la tension dynamique de l'action représentée, et déçoit le spectateur qui perd tout intérêt.

– Dans celle du drame de forme ouverte (l'opéra), la présence du *cantabile* dans ce *duetto di sfida* reste tout aussi difficile à justifier, puisqu'il faut bien que la dilatation temporelle et le gel de l'action aient un quelconque fondement affectif.

La solution de Rossi et Rossini est celle de l'aparté : chacun des deux duellistes s'extrait de la temporalité de l'altercation et exprime ses sentiments amoureux pour Azéma, en se parlant à soi-même. C'est l'expression de ce double sentiment amoureux qui permet au musicien d'unir leurs deux voix dans la même section et même de les superposer à la tierce. Intéressante, cette solution accuse malgré tout d'évidentes faiblesses. Tout d'abord, les transitions avant et après le *cantabile* ne sont pas justifiées ; celle en amont, en particulier, est maladroite par l'effet d'arrêt de l'action qu'elle entraîne. Enfin, le recours à l'aparté, volontiers employé dans de nombreux duos de l'époque pour la même raison qu'ici, reste malgré tout le signe tangible que le compositeur est gêné et qu'au lieu de traiter le seul conflit verbal qui réunit les interlocuteurs, il réduit l'espace alloué à ce dernier pour mettre en avant, comme dans une aria, l'expression de l'ego de chacun des deux.

Techniquement, il aurait été possible, pour les musiciens italiens, de résoudre ce conflit entre imitation et formes musicales assez tôt. La technique du *parlante* ayant été mise au point dès les dernières décennies du XVIII^e siècle⁸³, il ne restait qu'à la perfectionner pour développer de véritables dialogues en musique, d'un rapport beaucoup plus « immédiat » avec le dialogue réel à représenter. En faisant basculer tout ou partie de l'intérêt mélodique sur le discours orchestral, le *parlante* n'est pas soumis, pour les parties vocales, aux symétries et itérations constitutives de toute structuration de la forme musicale. Il peut ainsi imiter le flux d'une conversation naturelle, et faire coïncider temps représenté et temps de la représentation.

Mais il s'avère que le *cantabile* fut utilisé jusque tard dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et avec lui cette temporalité liée à la fonction émotive, étrangère à la logique des interactions verbales. Cette permanence d'une structure problématique indique un attachement particulier des musiciens, compositeurs et interprètes, ainsi qu'une tolérance du public. Néanmoins, les nombreuses variantes et distorsions de la *solita forma* des duos du XIX^e siècle indiquent aussi autant de tentatives pour contourner les deux difficultés cruciales : la chute de la tension au moment de l'entrée dans le *cantabile*, et le changement de registre thématique destiné à justifier le repli sur soi et la dilatation temporelle. Parmi ces tentatives, celles de Bellini sont remarquables, d'autant plus que le goût marqué du compositeur pour l'expression

83 Basevi, *Studio sulle opere di Verdi* (1859), chap. « I Lombardi ». Voir également Kimbell (1991), 351-354, de Van (1992), 328-340.

élégiacque ne l'empêcha pas pour autant de faire preuve, dans certains duos, d'une vision dynamique de la situation⁸⁴.

Dans la représentation du réel que propose le dialogue théâtral, j'ai examiné ci-dessus la situation générale de l'interaction verbale prise comme modèle, et indiqué l'attracteur que constitue toute situation de conflit⁸⁵. À l'inverse, une scène d'amour comme «Ô miracle d'amour» dans *Le Cid* (III, 4) présente des caractéristiques d'écriture proches du *pezzo chiuso*. Comme les stances, le duo reste rare dans le théâtre français, mais contrairement à elles, il possède une légitimité sur le plan de la *mimesis*. Tout moment intime entre deux amoureux est en effet propice à l'expression poétique, dont le duo théâtral ne présente qu'une version d'une qualité supérieure sur le plan de la mise en forme. C'est donc un moment lyrique, où la suspension temporelle s'accorde avec le principe d'imitation.

Le spectacle: tableaux et coups de théâtre

«La fable de *Polyeucte* est trop connue pour que nous croyions devoir donner une analyse de l'opéra qui n'en est que la reproduction. Seulement, on a mis en action ce qui dans la tragédie est en récit⁸⁶.» Ainsi fut résumé en quelques mots, à l'occasion de la première des *Martyrs* à Paris, ce qui constitue, après le monologue et le dialogue, une troisième différence fondamentale entre théâtre et opéra. À en croire le critique, l'adaptation de Donizetti aurait parfaitement suivi les consignes d'un théoricien français du XVIII^e siècle⁸⁷: «Mettez les actions à la place des récits, la seule présence des personnages va faire plus d'impression que le récit le plus soigné n'en pourroit faire.»

La représentation directe de l'action sur scène constitua longtemps un problème pour les dramaturges français de tradition classique. Or la dérogation au principe d'imitation provenait d'Aristote lui-même, ou plus exactement d'une lecture que l'on voulut bien faire de ses préceptes en matière d'appareil scénique. Dans le chapitre 6 de la *Poétique* est en effet indiqué que l'appareil scénique, même s'il «entraîne les âmes», «n'appartient en aucune façon à la poétique car la tragédie subsiste indépendamment de l'exécution théâtrale et des acteurs»⁸⁸. En cela, Aristote ne sous-entendait nullement que l'appareil scénique ne comptait pas dans la représentation théâtrale. Or, de cette dissociation entre poétique et scénographie, La Mesnardière fit

84 Dans les duos entre Norma et Adalgisa «Adalgisa! – (Alma, costanza)» (*Norma*, n° 6, voir Della Seta, 1993, 190) et Norma et Pollione «In mia man, alfin tu sei» (n° 12), la première section correspond aux caractéristiques traditionnelles du *tempo di attacco* et du *cantabile* à la fois, ce qui évite la chute de tension traditionnelle du début du *cantabile*. Dans le duo entre Corasmino e Orosmane «Fratelli, i Franchi» (*Zaira*, n° 13), la section à caractère *cantabile* «E pur ora, al mio cospetto» est antéposée, ce qui permet de créer une progression continue sans interruption (*tempo di attacco* → *tempo di mezzo* → *cabalette*).

85 Pour l'emprunt de la notion mathématique d'attracteur et son application à la théorie de l'épidémiologie de la culture, voir Sperber (1996), 147-155.

86 *Le charivari*, 12 avril 1840.

87 Houdar de la Motte, *Discours sur Romulus* (1730).

88 ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἀνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τῆν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

une lecture abusive destinée à légimenter l'éviction du spectaculaire du champ de la représentation théâtrale⁸⁹.

On ne saurait imaginer une conception du théâtre plus absolue et, par conséquent, plus éloignée du *hic et nunc* revendiqué par les hommes de l'art en Italie. C'est pourtant celle qui s'imposa pour les auteurs classiques français de la seconde moitié du XVII^e siècle, jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, et c'est à cette vision abstraite que l'on doit le caractère sévère et intellectuel de la tragédie classique française, où l'élément visuel n'a aucune part. La composante sociologique d'une telle rigueur dans l'application du dogme aristotélicien ne doit pas échapper : en privant cet art de l'essentiel des ressources de la scénographie, les créateurs de la tragédie classique française en firent un genre éminemment élitiste, étant entendu que la masse des spectateurs était plus susceptible de goûter les agréments du spectaculaire scénique, tandis que les plaisirs de l'esprit ne pouvaient séduire que les seuls connaisseurs⁹⁰.

Ce rejet de la scénographie a contribué, plus que tout autre, à façonner le théâtre tragique français et à lui donner son caractère exclusivement verbal, où dominent les joutes oratoires et l'expression de toutes les formes d'inquiétude qui résultent d'un théâtre d'images mentales, communiquées de l'esprit des personnages à celui des spectateurs sans support matériel. C'est également l'absence d'élément visuel qui explique la nécessité de nombreux récits, non pas des monologues à la première personne, comme ceux évoqués ci-dessus, mais de véritables narrations à la troisième personne, destinées à faire naître les images dans la conscience du public. À la *mimesis* propre au genre théâtral se substitue ainsi la *diegesis* du genre épique⁹¹.

En dépit de la ressource poétique qu'offrent récits et teichoscopies, ces modes d'écriture présentent l'inconvénient qu'ils se substituent jusqu'à l'objet lui-même à l'origine de la pièce, qu'il s'agisse d'une action ou d'une situation. À l'austère tradition anti-spectaculaire s'opposa donc un courant où l'effet scénique était employé pour mettre en lumière les moments clefs de la fable et restituer à la tragédie « une beauté qui semble être de son essence »⁹². Grand avocat de la représentation directe aux dépens des récits, Houdar de la Motte justifie sa position – que la tradition aurait pu considérer comme anti-aristotélicienne – en se plaçant sous l'autorité d'Horace : « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables : le spectateur apprend tout sans

89 La Mesnardière, *Poétique* (1639), chap. 11. « L'appareil ou disposition du théâtre » : « il y a de la bassesse à chercher ses avantages dans les choses extérieures qui ne sortent point du Poète, et de qui le Décorateur devrait recevoir les louanges ». Voir aussi Sarrasin, *Discours de la tragédie* (1639). Cf. Vuillemoz (2006), 633.

90 Il existe une longue tradition critique en France qui considère que le public a mauvais goût, qu'il n'apprécie que les effets faciles et les sensations fortes, et que le créateur doit donc se garder de lui céder. Voir, entre autres, Darcier, *Des causes de la corruption du goût* (1714), Gail, *Sur le goût musical en France* (1832). Hugo est précisément l'un des premiers auteurs à s'opposer aux « gens de goût », de Scudéry à La Harpe (préface de *Cromwell*, 1827), et à réhabiliter le goût du public (préface de *Marion de Lorme*, 1831 : « l'instinct des masses devient goût », préface de *Ruy Blas*, 1839 : « Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; [...] nous savons fort bien que la foule est une grande chose dans laquelle on trouve tout, l'instinct du beau comme le goût du médiocre, l'amour de l'idéal comme l'appétit du commun »).

91 Berger (1994).

92 Houdar de la Motte, *Discours sur Romulus* (1730).

intermédiaire⁹³. » De façon concrète, c'est chez le théâtre anglais et l'opéra qu'il trouve ses modèles, tout en relevant chez les auteurs du Grand siècle les rares tableaux que compte leur théâtre, l'acte V de *Rodogune* de Corneille (1644) et les deux derniers d'*Athalie* de Racine (1691)⁹⁴.

Cette perspective ouvre la voie à deux types de représentations directes où la scénographie joue un rôle déterminant. D'une part les «pièces à pompe», déployant l'«appareil et le spectacle» susceptibles d'émerveiller le public. Processions religieuses et civiles, harangues, interrogatoires et procès sont autant de scènes rituelles que le théâtre, puis l'opéra de type «historique», mettront sous les yeux du public, contribuant à mettre au goût du jour le beau l'esthétique du caractéristique⁹⁵. De l'autre, de simples actions, retournements et péripéties en gestes, d'autant plus spectaculaires qu'elles sont imprévisibles ou qu'elles coïncident à un mauvais moment, pour les principaux intéressés, ce qui en fait toute la force émotive en faisant appel à la compassion du public. Les évanouissements, comme celui d'Esther (1689, II, 7) ou d'Atalide (*Bajazet*, 1672, IV, 4, voir illustration dans le cahier hors-texte) en font partie, au même titre que les affronts, dénonciations, duels et combats singuliers.

Il n'est pas besoin de rappeler que, parmi les caractéristiques premières de l'opéra, l'éviction pseudo-aristotélicienne du spectacle n'a jamais eu cour. Bien au contraire, le genre lyrique a toujours conservé, depuis sa naissance dans le cadre de festivités princières, un appareil scénographique somptueux auquel s'adosse le discours musical. Face à l'intellectualisme, qui a pu l'emporter à certaines époques et dans certains lieux de l'histoire du théâtre moderne européen, l'opéra s'est distingué par sa double revendication de la sensualité comme moyen de communication esthétique, celle des yeux allant de pair avec celle des oreilles.

En dépit de ses inconvénients, le récit substitué à l'action possède, pour le théâtre parlé, un évident intérêt d'ordre poétique et l'art de l'hypotypose a offert, de la bataille du Cid (IV, 3) à l'enlèvement de Junie (*Britannicus*, II, 2) ou au songe d'*Athalie* (II, 5), quelques-unes de ses pages d'anthologie à la tragédie française. Or l'image mentale n'a guère de place à l'opéra pour la simple raison que l'attention de l'auditeur ne peut être sollicitée au point de pouvoir la construire et en goûter la qualité, tant l'intelligibilité de l'élément verbal est réduite, voire rigoureusement nulle, à l'opéra – et ce, quoi qu'en disent les intellectualistes qui nient là en vain une donnée évidente et consubstantielle au genre.

93 Horace, *Art poétique*: «Segnius iritant animos demissa per aurem | quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae | ipse sibi tradit spectator».

94 Houdar de la Motte, *Discours sur Romulus* (1730): «L'Opéra, malgré ses défauts, a cet avantage sur la Tragédie, qu'il offre aux yeux bien des actions qu'elle n'ose que raconter.»

95 La tragédie à machines du XVII^e siècle était influencée par l'esthétique de l'opéra français (Truchet, 1975, 148, Corneille, argument d'*Andromède*, 1650: «J'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux»), tout comme l'était encore Houdar de la Motte dans la première moitié du XVIII^e siècle. C'est à partir de 1730 que s'opère dans le théâtre français une réforme significative en faveur du spectacle, sensible dans les principales tragédies de Voltaire (*Sémiramis*, 1748, en partie inspirée de l'*Hamlet* de Shakespeare, *Brutus*, 1730 et *Tancrède*, 1760, véritables «pièces à pompe» avec leurs déploiements de foule). Le théâtre romantique n'en offre que le prolongement (Hugo, préface de *Lucrèce Borgia*, 1833: «Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut. Lorsque Corneille dit: pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose, Corneille, c'est Mirabeau. Quand Shakespeare dit: to die, to sleep, Shakespeare, c'est Bossuet.»)

Dans son étude de synthèse sur la dramaturgie musicale, Lorenzo Bianconi a montré l'étendue de la transformation diégétique → mimétique dans l'adaptation de *Phèdre* de Racine (1677) en la tragédie en musique *Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733)⁹⁶. Ce cas a valeur d'exemple démonstratif pour l'ensemble des opéras tirés de pièces de théâtre françaises. D'ordinaire, la réécriture d'une pièce en opéra s'accompagne d'un surcroît de stylisation et de codification en raison même de la richesse – et surtout des contraintes propres – du discours musical. Mais dans la mesure où l'élément diégétique est un arifact propre à un certain type de tradition théâtrale, il n'est plus nécessaire sur la scène lyrique. C'est pourquoi le système de représentation de l'opéra, à de nombreux égards plus stylisé et codifié que celui du théâtre parlé, s'avère ici plus proche du réel.

Si les dramaturges français ont utilisé l'autorité d'Aristote pour évacuer l'élément scénique de leurs œuvres, c'était pour éviter la concurrence directe entre deux modes de représentation, l'art du poète et l'art du scénographe, et bien entendu se réserver le seul mérite de la pièce. Il semble que l'opéra n'ait jamais redouté une telle concurrence mais qu'il ait au contraire toujours recherché la convergence de moyens d'expression artistique complémentaires pour la réussite du spectacle. Si le théâtre se méfie – parfois – du spectaculaire, l'opéra ne cesse de le rechercher, et il en allie deux formes indépendantes : le spectaculaire visuel et le spectaculaire auditif. Ces deux forces interviennent parfois de façon conjuguée, comme dans les scènes rituelles et autres pompes, similaires à celles évoquées ci-dessus, pour lesquelles l'imposant déploiement de forces sur le plateau est amplifié par le caractère solennel de la musique qui l'accompagne. Il n'y a rien d'étonnant qu'en de telles scènes caractéristiques, fréquentes à partir de la fin du XVIII^e siècle, les musiciens aient fait appel aux ressources du langage de la musique religieuse de leur époque⁹⁷.

Pour la représentation scénique d'actions plus étroitement liées à la conduite de la fable, la théorie élaborée par Diderot dans les années 1750 nous permet d'observer une nouvelle divergence entre les tendances générales du théâtre français et de l'opéra italien. L'écrivain préconisait en effet d'éviter les coups de théâtre pour privilégier au contraire la représentation de «tableaux», type d'écriture par lequel il entendait régénérer le théâtre de son époque⁹⁸. Dans sa relecture de la théorie de l'imitation, cette fois mise au service de l'intérêt du spectateur par le truchement de son identification aux personnages sur scène, l'écrivain suggérait aux auteurs de s'efforcer de se rapprocher de la peinture de la vie réelle. Dans cette perspective, le coup de théâtre était considéré comme un procédé efficace, apte à produire une sensation forte sur un large public, mais en définitive un effet facile et grossier⁹⁹.

96 Bianconi (1986), 30-35.

97 Voir l'article de Manfred Hermann Schmid dans ce volume.

98 Diderot, *Entretiens sur Le fils naturel* (1757), 1^{er} entretien : «Dorval – Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre». Voir Frantz (1998), 153-195, Didier (2001), 63-64.

99 Diderot, *Entretiens sur Le fils naturel* (1757), 1^{er} entretien : «Dorval – J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que, pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût.»

Le tableau préconisé par Diderot devait être un tableau touchant, comme celui de l'amour maternel, et non spectaculaire¹⁰⁰.

La construction des ensembles et finales de l'opéra italien du XIX^e siècle dénote une tendance inverse car le coup de théâtre y occupe une position centrale. La rupture de temporalité, déjà sensible dans l'aria de soliste et dans le duo, produit ici son plus grand effet. Pour Dahlhaus, l'événement soudain du coup de théâtre sert de contre-poids à la dilatation propre à l'expression de l'affect, si bien que «l'opéra progresse entre les deux extrémités de la contemplation lyrique et de la brusque théâtralité»¹⁰¹.

Il a été observé ci-dessus, à propos du dialogue, que le conflit entre interlocuteurs remplissait la fonction d'attracteur dans la sélection que le dramaturge opère à partir du réel en vue de sa représentation sur scène. Par simple effet d'échelle, la multiplication des personnes en présence permet au dramaturge de radicaliser ce procédé : dans le cas d'un tableau, réunissant un grand nombre de personnages, dont de multiples témoins, ce n'est plus le conflit qui attire l'attention, mais le scandale.

Dans la *solita forma* du finale d'acte, qui n'est autre que l'amplification de celle du duo, c'est l'irruption du scandale qui informe et structure l'ensemble du morceau. Si le scandale correspond bien à un «incident imprévu» (Diderot) et imprévisible, la section qui le précède a un caractère aussi badin que possible pour faire ressortir l'effet de contraste¹⁰². Plus souvent, les compositeurs ont préféré rendre sensible le pressentiment de la catastrophe par l'expression d'une tension souterraine oppressante, dont le finale de l'acte II de *La traviata* constitue l'exemple le plus célèbre.

Si la focalisation sur le moment ne l'est pas, le moment de scandale proprement dit, où l'ordre social est rompu par un incident d'une gravité exceptionnelle pour un ou quelques protagonistes, est éminemment mimétique : il correspond à la représentation de l'objet réel de la façon la plus directe possible. Le jeu d'acteurs et la scénographie sont les seuls éléments qui comptent dans ce moment de théâtre qui n'en est presque pas un : paradoxe (connu depuis Aristote) ou humiliante ironie, le moment qui frappe le plus le public est celui où le créateur doit s'effacer le plus¹⁰³.

La clef de voûte que constitue le *largo concertato* suit le scandale et offre aux créateurs l'occasion d'une revanche triomphale¹⁰⁴. C'est la revanche de l'art sur le réel, de l'artifice sur le naturel, dans une dissociation extrême entre les deux temporalités

100 L'opposition diderotienne résume une divergence entre deux courants qui marquèrent la seconde moitié du XVIII^e siècle, aussi bien dans le théâtre français que dans l'opéra italien. D'un côté l'esthétique sentimentale, voire larmoyante, que l'on retrouve dans de nombreux opéras-comiques, *opere buffe* et *semi-serie* (voir Castelvechhi, 1996) ; de l'autre les pièces à sensation, comme le mélodrame, dont les pièces à sauvetage connurent une grande vogue à l'opéra au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (voir Sala, 1995, pour le mélodrame et Charlton, 1992, pour la pièce à sauvetage).

101 Dahlhaus (1971), ^R1983, 49 : «la controparte del sentimento espresso musicalmente è costituito piuttosto – in Verdi non diversamente che in Meyerbeer – dall'evento improvviso, dal "colpo di scena". Accennando i termini della questione, l'opera si muove tra i due estremi della contemplazione lirica e della brusca teatralità.» Sur le «temps discontinu», voir aussi Dahlhaus (1981), ^R1986, 183-184.

102 Verdi, *Un ballo in maschera* (1859), la mazurka jouée par le petit orchestre sur scène juste avant l'assassinat de Gustavo. Voir Budden (1978), ^R1986, 447.

103 En termes cinématographiques, sa contribution est de l'ordre du cadrage (spatial) et du montage (temporel).

104 Un rapprochement avec la peinture est intéressant. Le choix du moment à représenter porte donc sur celui qui *suit* la «grande crise du sujet» (Delécluse, *David, son école et son temps*, 1855) et non celui

de l'opéra, celle de la représentation et celle de l'objet représenté. Fait surprenant, la dilatation temporelle maximale trouve une justification mimétique dans l'expression du «souffle coupé» des personnages, qui restent paralysés sous le coup de ce qui vient de se passer sous leurs yeux. Comble de réussite, c'est le retour au temps réel, avec le *tempo di mezzo* et la *strette* qui concluent le finale quand la structure de la *solita forma* est adoptée dans son intégralité, qui semble artificielle, alors que le désordre qui y est représenté (une bataille ou toute forme d'altercation) y est beaucoup plus vraisemblable que le gel de l'action qui a précédé¹⁰⁵. Revanche des créateurs, revanche de l'art sur les contraintes de l'imitation, le *largo concertato* est sans conteste l'une des réussites les plus achevées de l'opéra italien et l'un de ses apports les plus riches à l'histoire de la dramaturgie, tous genres, toutes origines et toutes époques confondues.

Seconde perspective: l'identité culturelle

S'il est certain que quantité de critiques françaises sur l'opéra italien renvoient moins à l'œuvre considérée qu'à des questions récurrentes de dramaturgie, il est tout aussi vrai que bon nombre de ces critiques sont fondées sur des arguments qui n'ont même rien à voir avec la dramaturgie, mais qui reposent sur un jugement de la culture italienne dans son ensemble. L'examen de ces derniers arguments semble *a priori* se situer hors du champs de la problématique envisagée ici. Or ils sont partie prenante dans le débat: ils en constituent le socle profond, ce qui nous amène à envisager, fût-ce par grandes lignes, la confrontation des deux identités culturelles – dont la constante contiguïté n'a pas toujours signifié continuité – au sein de laquelle se sont inscrits les échanges entre théâtre français et opéra italien.

Il est frappant de relever, dans les arguments employés par les Français, la permanence d'anciennes conceptions aussi tard que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. «L'Italie, ce n'est rien»: telle fut la conclusion à laquelle aboutissaient inéluctablement les observations de nombreux lettrés, de la deuxième moitié du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, espace chronologique examiné par Françoise Waquet¹⁰⁶. À «la grande saison de l'italianisme» que fut la Renaissance succédait une période de repli identitaire, caractérisée par le dénigrement de tout ce qui provenait d'Italie.

L'analyse du discours montre que cette conclusion était en réalité depuis longtemps prise comme point de départ, un postulat, une affaire entendue entre gens cultivés sur laquelle il n'y avait rien à redire tant que l'on voulait passer pour une

qui précède (Pinelli, 2000, 187-193). Cette divergence entre l'art lyrique et la «peinture d'expression» montre bien que le *παρεμβόριος* n'est pas évité à l'opéra.

105 Il n'est pas étonnant que cette section finale ait été amputée de plus en plus souvent à partir du milieu du siècle, comme dans le finale de l'acte II de *La traviata* ici mentionné. Dans l'opéra français du XIX^e siècle, le *largo concertato* fut aussi souvent évité, en raison de l'interruption de tension si problématique dans l'esthétique du drame de forme fermée. En des moments homologues du *quadro di stupore* italien, on observe souvent une subite accélération du tempo, comme dans *Benvenuto Cellini* (1838), finale I («Assassiner un capucin!»), ou *Les Huguenots*, finale II («Ô transport, ô démence, et d'où vient cet outrage?»). Le même principe d'imitation fut donc adapté, de deux façons presque opposées, aux temporalités propres du drame de forme fermée ou de forme ouverte par les Français et Italiens: chez les premiers le sang qui bout, manifestation de la colère, chez les seconds le souffle coupé, manifestation de la stupéfaction.

106 Waquet (1989), 253-296.

personne cultivée. Le raisonnement était donc circulaire : aussi indémontrable qu'invérifiable. Avec la force de la poésie, du Bellay exprimait en son temps ses « regrets de Rome » ; trois siècles plus tard, on retrouve sous la plume de Berlioz les mêmes déplorations sur la décadence de l'*Urbs condita*. Pourtant, dès l'aube du XIX^e siècle, l'Italie devient objet de fascination pour d'autres, comme Chateaubriand et Lamartine, pour ne pas parler de Stendhal qui crée un véritable « mythe italien », certes fait de nostalgie pour le passé, mais aussi d'idéalisation et d'autosuggestion¹⁰⁷.

Or c'est ce même pouvoir de suggestion qui permet de comprendre, chez Berlioz comme chez d'autres, la déception, sans doute réelle, qui fut celle de quantité de voyageurs français en Italie. Le spectacle de l'Italie contemporaine réelle n'offrait rien de comparable aux images mentales splendides dont un enfant avait pu peupler son imagination en étudiant le latin et la civilisation romaine antique¹⁰⁸. Il s'agit là d'un fait d'expérience personnelle, résultant de la confrontation entre une image mentale antérieure d'une culture étrangère, nourrissant un certain nombre d'attentes à son égard, et l'image réelle qui se concrétise au moment du premier voyage¹⁰⁹. Or quel pays au monde, plus que l'Italie, était précédé d'une aussi prestigieuse réputation ?

Dans le cas de Berlioz, la déception fut telle qu'une grande partie de la vie et de l'œuvre du musicien, après sa découverte de l'Italie, fut caractérisée par une longue quête – « Italie ! Italie ! » – similaire à celle des héros des *Troyens*. C'était l'image merveilleuse du monde de Virgile à laquelle il allait donner une réalité tangible, forgée par les seules ressources de son art, en tournant le dos à l'image prosaïque de cette Rome qu'il n'aimait pas.

Le prestige italien était également à l'origine d'une autre tension, celle-ci plus collective et culturelle que de l'ordre de l'expérience personnelle. Lorsqu'on évoque aujourd'hui la « mère des arts », le premier pays qui vient à l'esprit est souvent l'Italie¹¹⁰. Ce n'est pas tout à fait ainsi que l'entendaient quelques Français, dont du Bellay le premier¹¹¹. Or, avec deux mères des arts, cela faisait une de trop. Ce qui, à l'époque de du Bellay, était encore une provocation à l'encontre du sens commun¹¹², ne tarda pas à devenir un véritable enjeu : il y eut bien une rivalité culturelle entre France et Italie, particulièrement sensible à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Pour que la sœur cadette puisse s'imposer, il fallait détrôner la sœur aînée.

La nécessité de forger une identité culturelle nationale, déjà évoquée, mettait les créateurs et théoriciens en sérieuse difficulté quand il s'agissait de théâtre. Comme l'a établi René Bray, la dette du théâtre classique français envers l'Italie était considérable. C'est à l'appui des théoriciens italiens Vida, Scaliger et Castelvetro, bien plus que des Espagnols, que les Français développèrent leurs commentaires sur la doctrine d'Aristote, pour créer leur propre vision du classicisme¹¹³.

107 Sur la création du mythe romantique de l'Italie, voir Luzzi (2002). Sur la permanence du mythe stendhalien de l'Italie, voir Forlin (2006), 288-291.

108 Berlioz, *Mémoires* (1870), chap. 2 « Mon père – mon éducation littéraire... ».

109 Locke (2007).

110 Lord Byron, *Childe Harold's pilgrimage* (1818), chant IV, XLVII.

111 « France, mère des arts, des armes et des lois » (Du Bellay, *Les regrets*, 1558).

112 La Grèce n'étant même pas prise en considération à cette époque.

113 Bray (1927), R1957, 34-48.

Et même si un irrégulier comme Ogier put s'inspirer de théories italiennes¹¹⁴, c'est encore chez les Italiens que les Français trouvèrent des arguments opposés, en faveur de la régularité au théâtre¹¹⁵.

Les références au domaine de l'épopée, avec les deux figures opposées de Virgile et de l'Arioste, furent utilisées pour créer, sur le domaine italien, une querelle des Anciens et des Modernes. Si de nombreux Français louaient la pureté du style du poète latin, pour au contraire déprécier celui de l'Arioste¹¹⁶, c'était, par extension, pour signifier que l'art italien ne se montrait pas à la hauteur de la tradition antique dont elle était dépositaire. Dans ce raisonnement, c'est la France elle-même qui s'arrogeait le titre d'héritière légitime du classicisme antique, elle qui refusait tout asianisme et cultivait un art rigoureusement atticisme¹¹⁷.

Excès de musique et de poésie

Que l'«excès de musique» constitue un écueil inévitable de l'opéra est un *topos* de la critique française, du XVIII^e au XIX^e siècle. Dans son essai sur le goût musical français (1832), l'helléniste Jean-François Gail s'inscrit encore dans la perspective intellectualiste qui ne cessa de dominer dans ce domaine: «Oui, subordonnez tout à des intentions, ou comiques, ou dramatiques, que la pensée suive et ne se voie pas noyée dans un océan de mesures et de notes»¹¹⁸. À défaut, l'œuvre représentée sur scène n'appartient plus au genre théâtral, mais «n'est pas autre chose qu'un concert»¹¹⁹.

C'est d'ailleurs ainsi qu'est considéré l'opéra italien en général. «Excès de musique», «concert»: les formulations sont équivalentes et fustigent également, pour l'esprit français, un grave manquement aux règles du théâtre, en lequel on reconnaît pleinement la négation de toute possibilité d'une dramaturgie musicale et l'adoption obligatoire des critères du théâtre parlé pour rendre compte de l'opéra. Le large éventail des déclarations équivalentes sur ce point renvoie au *Dictionnaire de musique* de Rousseau (1768) où figurent deux formulations, maintes fois paraphrasées. La première traite du vice par excès: «La musique domine *trop* dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont *trop* chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne serait qu'une suite d'airs ennuerait presque autant qu'un seul air de la même étendue¹²⁰.» La seconde vise le concert: «L'esprit, forcé de se partager, choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poète, l'efface et le fait oublier: l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la pièce, et change le spectacle en un véritable concert¹²¹.»

114 Bray (1927), R1957, 46, 66.

115 Truchet (1975), 120.

116 Le Tasse et l'Arioste sont en revanche regardés comme des modèles par les «irréguliers». Voir van Tieghem (1946), R1990, 112.

117 Zuber (1997), chap. 5: «Atticisme et classicisme», 139-149. À propos du style asian, voir la contribution de Michael Kapler dans ce volume.

118 Gail, *Sur le goût musical en France* (1832), 52. C'est moi qui souligne. L'anti-rossinien Berton, quant à lui, emploie l'expression de «profusion incommensurable de double-croches» (*De la musique mécanique et de la musique philosophique*, 1826).

119 *Moniteur universel*, 16 novembre 1790, 1324, cité dans Di Profio (2003), 384.

120 Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1768), s.v. «récitatif». C'est moi qui souligne.

121 *Ibid.*, s.v. «opéra».

La variation la plus célèbre sur ce thème reste sans doute le «*gewaltig viele Noten*» que Joseph II aurait adressé à Mozart lors de la première de *l'Entführung aus dem Serail* (1782)¹²². Peu importe que l'anecdote soit apocryphe: ce qui est aujourd'hui interprété comme un signe d'incompétence du souverain était, à l'époque, une idée française largement répandue parmi les lettrés¹²³.

Pour ce qui est de l'opéra italien, sa réduction au rang de simple «concert en action»¹²⁴ est une définition qui s'appuie sur deux évaluations complémentaires. Tout d'abord, l'opéra italien est tacitement reconnu comme *inattaquable* sur le plan de la musique, et il mérite ici d'être relevé que, en dépit de la force du courant nationaliste attaché à minimiser les mérites de l'art ultramontain, la qualité de l'art musical italien ne fut jamais remise en question. En revanche, envisagé dans sa logique théâtrale, l'opéra italien est *indéfendable*.

L'analyse du raisonnement implicite sur lequel s'appuient les syntagmes de la critique française montre la séparation sous-jacente entre les éléments musical et théâtral de l'opéra italien. De cette manière, aucune dramaturgie fondée sur des principes musicaux ne peut être invoquée, et par conséquent la qualité de la musique italienne ne suffit pas à assurer la qualité de l'opéra dans sa globalité. Or une telle attitude polémique aboutit à un résultat paradoxal: comment se fait-il, en effet, que l'opéra italien soit aussi indéfendable, dans la mesure où une telle quantité de ses livrets provient de sources françaises? C'est donc le travail d'adaptation des librettistes, considéré comme une opération de vandalisme sur des œuvres prestigieuses, qui est mis à l'index.

Il convient d'ajouter aux deux premières une troisième évaluation: tout développement musical est, en France, suspect pour la simple raison que le discours se rapproche alors de la musique instrumentale, à laquelle la tradition rationaliste ne reconnaît pas de légitimité, en vertu d'une conception étroite de la théorie de l'imitation¹²⁵.

Si l'on considère cet arsenal d'arguments portés contre le développement musical dans le cadre plus général de l'histoire des idées esthétiques en France, on constate qu'ils ne font que reprendre et prolonger la croisade lancée contre la langue poétique. On ne compte plus les prises de position rappelant qu'il ne saurait exister de langue poétique ayant d'autres droits que ceux de la prose. «Il n'y a pas de langue poétique»¹²⁶: telle est cette conviction centrale de l'esprit français que Philippe van

122 D'après Niemetschek, *Mozart* (1798). Voir Bauman (1987), 89.

123 Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique* (1777). Cité par Di Benedetto (1988), 33. En outre, si l'autorité des écrits de Rousseau leur assurèrent une grande diffusion, l'idée était plus ancienne. Cf. Di Profio (2006).

124 «Il ne faut chercher, au surplus, dans l'exécution de la *Buona Figliuola*, qu'un très-beau concert en action, où l'on ne peut trouver d'autre intérêt que celui qui naît du charme de la musique.» (*Spectateur national*, 6 février 1790). Republié dans Di Profio (2003), 336.

125 Mongrédien (1986), 354-358.

126 Van Tieghem (1946), 1990, 16: «L'influence de cette idée fut énorme; c'est à elle, en grande partie, que notre poésie doit ce caractère presque exceptionnel de côtoyer de si près la prose, qu'elle a conservé jusque vers 1880.» L'auteur revient sur cette idée à plusieurs reprises, notamment dans son chapitre consacré aux «Combats autour de la poésie» (92-105). C'est pour lui à cause de «ce style poétique qui a si longtemps répugné au goût français» que s'explique *a contrario* l'extraordinaire succès du *Télémaque* de Fénelon (1698), qui touche à la plus haute poésie tout en n'usant que des ressources de la prose.

Tieghem s'est attaché à mettre en lumière, des *Commentaires sur Desportes* de Malherbe jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Le discrédit de la fonction des poètes, « ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens et d'accabler la raison sous les agréments » selon Montesquieu¹²⁷, s'appuie sur des arguments intellectualistes, mais il s'agit dans le fond d'une affaire de goût. Pour une personne un tant soit peu exercée à l'art d'écrire, il n'est que trop évident que ce que le mauvais poète revendique comme « figure de style » n'est en réalité que « faute de style »¹²⁸ : les impropriétés, obscurités et autres redondances sont le signe tangible que le poète était gêné par les contraintes poétiques, en particulier celle de la rime. « L'harmonieuse extravagance »¹²⁹ qui en résulte témoigne plus de son manque de maîtrise de la langue que de son génie.

Dans le domaine du théâtre en particulier, la résistance à la langue poétique était tellement forte que La Mesnardière est allé jusqu'à défier l'autorité d'Aristote. En reprenant la fameuse définition de la tragédie, il propose une traduction de la *Poétique* fidèle sauf en un point. La tragédie est :

La Mesnardière	Aristote
la représentation sérieuse & magnifique de quelque Action funeste, complete, de grande importance, & de raisonnable grandeur;	l'imitation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (rythme, mélodie et chant)...
non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs, & des souffrances, qui produit par elle-mesme la Terreur & la Pitié, & qui sert à modérer ces deux mouuemens de l'Ame ¹³⁰ .	C'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ¹³¹ .

Par cette judicieuse omission, c'est toute la question des agréments du discours (*ἡδυσμένος λόγος*) qui est évacuée, et avec elle toute possibilité de développements poétiques ou musicaux, les seconds n'étant en définitive qu'un prolongement des premiers.

Dans un tel cadre de pensée, il n'en fallait pas beaucoup pour qu'un Français s'élève contre un quelconque excès, de poésie comme de musique. La langue des livrets italiens, en particulier, était aussi irrecevable qu'inconcevable. Que Métastase ait pu passer pour Arteaga comme un modèle de style en dit long sur la distance qui sépare Français et Italiens dans leur appréciation de la poésie et confirme bien la composante culturelle déterminante à la base de toute évaluation d'un même procédé rhétorique, considéré par les uns comme un ornement, par les autres comme une

127 Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), lettre 137.

128 Pour l'opposition *virtus* | *vitium*, voir Lausberg (1949), § 28, qui utilise le critère de « succès significatif socialement » (*sozial relevanter Erfolg*) pour les départager.

129 Montesquieu, *op. cit.*

130 La Mesnardière, *Poétique* (1639), chap. 3. « La tragédie. Sa définition »

131 Aristote, *Poétique*, 144b: 24-25: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

faute¹³². Le père Bouhours fustigeait, parmi ce qu'il qualifiait d'extravagances italiennes, les «égarements» de Marin et de l'Arioste et le «clinquant» du Tasse, qu'il opposait au naturel de Virgile¹³³. Face à la simplicité majestueuse, qui constituait à ses yeux l'idéal du goût français – ce qui signifiait que les Français étaient donc les héritiers légitimes des grands classiques antiques – la langue italienne passait pour «une coquette toujours parée et toujours fardée».

C'est la même idée que l'on retrouve encore, à la fin du XVIII^e siècle, dans l'*Almanach général de tous les spectacles*¹³⁴, où l'insolent rédacteur mentionna «Boursouflati» et «Platitudini» comme librettistes officiels du Théâtre de Monsieur. De fait, de multiples adaptations de pièces françaises, aussi tard qu'à la fin du XVIII^e siècle ou même au XIX^e siècle, se caractérisent par le besoin irréprouvable qu'ont éprouvé les librettistes de repoétiser la langue quand l'original (Beaumarchais ou Hugo) devait leur sembler trop prosaïque. Les exemples abondent : la langue incroyablement artificielle de *La traviata* a pu être comprise comme un marqueur de distance, prenant le relais de la distance temporelle ou géographique dans une œuvre à sujet contemporain¹³⁵. Dans *Ernani*, si le poids des conventions italiennes est évident sur le plan de la forme¹³⁶, il est encore plus frappant sur celui de la langue, puisque le registre prosaïque qu'Hugo utilise en contraste avec ses grandes envolées lyriques et rhétoriques disparaît complètement¹³⁷.

Il est aujourd'hui de bon ton de dénigrer les traductions italiennes des grands-opéras français du XIX^e siècle, comme *Guillaume Tell* ou *La favorite*, quand naguère on ne donnait que ces versions italiennes sur scène. Certes, comparées au texte français original, ces traductions ont de quoi surprendre. Mais leur style n'est en rien différent de celui des livrets italiens originaux de l'époque. La prétendue «mauvaise» qualité des traductions italiennes n'est autre qu'une manifestation de la distance qui sépare Français et Italiens dans leur conception du style.

Le voile et le masque

La question de la «juste expression» est précisément au cœur de la confrontation entre théâtre français et opéra italien et établit une ligne de partage entre les deux genres.

132 Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (21785), cité par Di Benedetto (1988), 48. Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768, s.v. «génie») considère Métastase comme un génie mais son appréciation porte sur la dramaturgie en général, et non sur la langue poétique. Elle s'inscrit de plus dans le contexte polémique de la défense de l'art italien, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

133 Beall (1935), 435. Voir aussi l'article de Michael Klaper dans ce volume. La *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* de Bouhours (1687) est un dialogue entre le goût français (Eudoxe), «goût très bon» [!], aimant ce qui est «raisonnable et naturel», et le goût italien (Philanthe), attaché à «tout ce qui est fleuri, tout ce qui brille».

134 *Almanach général de tous les spectacles*, 1792, 63. Voir Di Profio (2003), chap. 4.

135 Bianconi (1986), 18. À titre d'exemple, dans l'air d'Alfredo à l'acte II : «Ma il turpe sonno a frangere | il ver mi balenò.»

136 Budden (1978), chap. «*La Traviata*».

137 Il n'y a pas d'équivalent de l'alexandrin disloqué, bien entendu ni d'autres hardiesses métriques. Il est de plus invraisemblable qu'Elvira (doña Sol), éprise d'un hors-la-loi, lui déclare sa flamme dans une langue empreinte de latinismes et autres archaïsmes précieux : «Fuggiamo, se teco vivere | mi sia d'amor concesso, | per antri e lande inospite | ti seguirà il mio piè.»

De part et d'autre de cette juste expression se trouvent deux écueils, le défaut et l'excès, dont l'appréciation diffère sensiblement selon chacune des deux cultures¹³⁸.

La méfiance envers toute forme de langue poétique, évoquée ci-dessus, s'inscrit en France dans un courant esthétique dépassant le cadre de la littérature et qui se caractérise par la recherche d'une réalisation idéale où l'art se manifeste sans jamais être apparent. Dans une telle optique, tout artifice, toute manifestation sensible de la présence du créateur dans l'œuvre suffit à être considérée comme excès¹³⁹. Accessible dans les domaines de création artistique ayant pour objet la beauté utile¹⁴⁰, cet idéal devient utopique lorsqu'il s'agit de l'expression des affections humaines, dans la mesure où ce dernier domaine s'oppose par essence au concept d'utilité. C'est donc ici la double contrainte résultant d'une catégorie esthétique traditionnelle, étrangère aux nécessités de la dramaturgie, et des lois premières de cette dernière qui a défini cette marge de manœuvre si étroite dans laquelle s'est longtemps développée la dramaturgie française.

De tous les «vices par excès» susceptibles d'affecter la facture d'une œuvre ou la manière d'un créateur, l'excès d'expression, ou *παρενθύρσος*, a souvent été considéré comme contraire à l'art. Objet de discussion en philosophie de l'art, en particulier pour l'école de David¹⁴¹, ce concept s'applique, dans le théâtre français, aussi bien à la voix du dramaturge qu'à celle de l'interprète pour une caractérisation vraisemblable, et par conséquent susceptible d'émouvoir le spectateur, du personnage.

Il va sans dire que la théorie des passions sur laquelle s'appuie la séquence des arias dans un opéra italien ne s'oppose nullement au *παρενθύρσος*. La notion même d'«excès» d'expression n'a pas de sens dans une poétique caractérisée par l'ostentation et la théâtralisation des personnages et des situations, et par le déploiement d'une constellation de figures rhétoriques liées à l'*amplificatio*. Dans la mesure où l'expression la plus sensible possible constitue en soi un idéal, il ne saurait y avoir d'excès.

À l'opposé de cette poétique, la réaction de Goldoni, suite au spectacle auquel il assista à l'Académie royale de musique (vraisemblablement en 1762-1763), montre combien un Italien pouvait être déconcerté par le «défaut d'expression» que présentait à ses yeux le théâtre lyrique français¹⁴². Face au goût italien pour une expression

138 Symptomatique, sur cette question, est la remarque de Berlioz à propos du style de Donizetti («Théâtre de l'Opéra. Première représentation de *La favorite*», *Journal des débats*, 6 décembre 1840): «Nous n'avons remarqué dans la *Favorite* qu'un passage où les traditions du style empanaché se soient conservées: c'est un air de Léonor, dont le caractère triste et désolé se trouve tout à coup dénaturé par des traits éclatans, des gammes rapides, dignes du plus mince opéra-comique. On me dira que Mozart en a fait autant au dernier air de donna Anna en deuil, dans *Don Juan*; cela n'en est pas moins injustifiable de tout point. Le sentiment de la vérité d'expression est encore loin d'être général, mais on y arrive cependant. Il y a quelques années on disait: deux et deux font cinq; aujourd'hui c'est une erreur reconnue; on prend un terme moyen, et l'on dit: deux et deux font trois. On ne peut donc manquer de découvrir bientôt que deux et deux font quatre; et ce sera un immense progrès.»

139 Dans la théorie de Volker Klotz, la voix de l'auteur peut être entendue dans le drame de forme ouverte, mais pas dans celui de forme fermée.

140 Lacoste (1986), 19-29.

141 Pinelli (2000), 192. Voir également plus haut, n. 104.

142 Goldoni, *Mémoires* (1787), chap. 6: «L'action commence; tout bien placé que je suis, je n'entends pas un mot; patience, j'attendois les airs dont la musique m'auroit au moins amusé. Les Danseurs paroissent; je crois l'acte fini, pas un air; j'en parle à mon voisin, il se moque de moi, et m'assure qu'il

paroxystique et les figures de rhétorique propres à frapper l'auditoire, cette « sorte de régime de poésie contrôlée », en laquelle Jacques Truchet voit l'un des secrets du classicisme¹⁴³, ne pouvait être perçue qu'en termes négatifs. Le malentendu culturel est sur ce point extrême entre les optiques française et italienne : là où les Italiens ne voyaient dans la retenue française que contrainte, insipidité voire impuissance, les écrivains français considéraient, de leur côté, que la capacité de véhiculer les passions les plus fortes et de faire ressentir les situations les plus émouvantes avec les mots les plus simples constituait le défi même par lequel ils définissaient la perfection de la langue.

Au refus de l'artifice et à cette conception contraignante de l'art s'ajouta en outre une fascination pour la retenue et la pudeur, conçues comme vertus distinctives des personnes de haut rang. Pleurer ou montrer sa souffrance en public, c'était immédiatement montrer que l'on appartenait au *vulgum pecus*. Cette optique, qui n'est autre que la problématique ancienne du voile de Timanthe¹⁴⁴, appliquée au portrait théâtral, gouverne la caractérisation du personnage de Monime dans *Mithridate* (1673), l'esclave couronnée, regardée par de nombreux critiques comme le personnage le plus digne, le plus grand et le plus noble de tout le théâtre de Racine. Émile Deschanel voyait en elle un « modèle de vertu et de naturel, de passion et d'adresse, de modestie et de fierté, que l'habitude de la mauvaise fortune embellit encore d'une expression plus touchante »¹⁴⁵.

En quoi Monime est-elle remarquable ? En cette « délicatesse de l'honnêteté », en ce « tact de la vertu » qui font d'elle une héroïne sans avoir besoin de témoins. Elle incarne la vertu tempérée par la raison, car elle appartient autant à la tradition du théâtre tragique qu'à celle des salons aristocratiques et de l'art de la conversation. C'est ce qui la distingue des héroïnes de Corneille, dont l'orgueil déclamatoire et le manque de discrétion « font voir par là que la vertu ne leur est guère naturelle, et qu'il leur a fallu de grands efforts pour guinder leurs âmes jusques à l'état où ils sont si fiers de se faire voir »¹⁴⁶.

Aussi fascinant que puisse être le personnage de Monime pour sa richesse morale, il n'en pose pas moins un épineux problème quant à sa représentation théâtrale, pour la simple raison qu'il est, par nature, impropre au théâtre. Comment *représenter* de façon vraisemblable un personnage caractérisé par sa discrétion, et par là même ne se donnant pas en spectacle ? Toute rhétorique didactique, comme la sentence ou la comparaison, toute tirade ou envolée pathétique est impensable de sa part. Son expression est dictée par la retenue, par le respect de soi et d'autrui. L'art de la parole est soumis chez elle aux règles du comportement en société. C'est d'ailleurs sa politesse qui lui permet, au nom du respect et de la dignité, de parler au roi d'égal à égal, comme l'autorise la conversation.

y en avoit eu six dans les différentes scenes que j'avois entendues. Comment, dis-je, je ne suis pas sourd ; les instrumens ont toujours accompagné les voix ; tantôt un peu plus fort, tantôt un peu plus lentement, mais j'ai tout pris pour du récitatif.»

143 Truchet (1975), 114.

144 Hénin (2005). Voir aussi le sixième des conflits évoqués par Reinhard Strohm (Strohm, 1997).

145 Deschanel (1884), chap. «*Mithridate*».

146 Nicole, *Essais de morale* (1733), «De la charité et de l'amour propre»

Émile Deschanel a justement souligné la difficulté «de faire sentir et de démontrer ce genre de beauté, la délicatesse morale; cela n'est guère possible par le détail: il faudrait une lecture d'ensemble: ce sont des nuances de sentiments qui se suivent et se tiennent, naissant du fond même des situations; *il est malaisé d'en rien détacher*»¹⁴⁷. La beauté du caractère de Monime ne se perçoit que peu à peu, au fil du développement de la tragédie, et c'est bien le génie de l'art de Racine que d'avoir su dresser un portrait par touches successives, chacune étant pudique et discrète, mais l'ensemble dessinant le profil d'une âme généreuse. Pudeur et discrétion: telle fut également la stratégie de représentation choisie par Berlioz pour l'entrée en scène d'Andromaque à l'acte I des *Troyens* (1858, 1890). Pour exprimer les «muettes douleurs» de la veuve d'Hector, le compositeur eut recours à un solo de clarinette, transposition sonore du voile de Timanthe:

Clarinette en la

(Andromaque entre à pas lents, tenant par la main Astyanax.) (Ils sont en deuil – vêtus de blanc – tous les deux.)

S C T B

Andromaque et son fils!...
Andromaque et son fils!...

Cl.

S C T B

Et cette im-men-se tris-tes-se.
Ce deuil profond. Ce deuil pro-fond.

un poco ritenuto a tempo

S C T B

(Andromaque se lève et conduit son fils devant le trône de Priam.)
Ces mu-et-tes dou-leurs.
Ces mu-et-tes dou-leurs.

Berlioz, *Les Troyens*, n° 6, pantomime

147 Deschanel (1884), chap. «*Mithridate*». C'est moi qui souligne: on reconnaît dans ces termes la description de la forme fermée par Klotz.

Si le procédé est contemporain du «silence sonore» de Wagner, il s'inscrit dans la tradition de la «tristesse majestueuse» prônée par la dramaturgie racinienne. En regard, la cavatine d'entrée d'Andromaca dans l'*Ermione* de Rossini (1819), est étrangère à l'esprit français.

La discrétion et la retenue de Monime étaient-elles traduisibles en musique, et plus précisément dans le langage de l'*opera* héroïque du XVIII^e siècle? Un portrait par petites touches était-il pensable dans ce genre? Peut-être, mais Mozart créa au contraire un personnage haut en couleur, ne risquant pas de pâlir à l'ombre des fureurs de Mithridate.

On ne peut donc imaginer figures plus différentes que la Monime de Racine et l'Aspasia de Mozart. Autant l'une fait preuve de mesure et de finesse, conformément au goût français, autant l'autre est exaltée dans l'expression de ses émotions. Aucune sérénité dans le sacrifice de soi face au destin chez Aspasia: une telle qualité de tempérament pouvait être d'un bel effet dans la tragédie parlée, mais risquait de passer pour de la fadeur dans l'opéra italien dont la poétique ne permettait guère, au XVIII^e siècle, une expression convaincante de cet *affetto*¹⁴⁸. Aspasia appartient à la catégorie des reines guerrières, incarnations féminines de la bravoure martiale. Son registre affectif est celui de l'*affanno* (le désespoir), souvent celui de la révolte, et son moyen privilégié d'expression est l'*aria agitata*, comme celle de sa *sortita* (n^o 1, «*Al destin, che la minaccia*») ou ses adieux à Xipharès (n^o 4, «*Nel sen mi palpita*»).

Conforme aux canons de l'opéra héroïque italien du XVIII^e siècle, le personnage d'Aspasia ne présente-t-il, selon ceux du théâtre français, un «vice par excès»? En réalité, non: si Monime renvoie au modèle du comportement de cour, Aspasia renvoie à un autre, celui du héros rebelle – comme l'Arzace de Voltaire –, tout aussi représentatif de l'esprit français depuis l'époque des révoltes nobiliaires de la première moitié du XVII^e siècle. Par une remarquable revanche de la création littéraire, la défaite des grands face à l'autorité royale donna naissance à un mythe moderne, celui du héros insoumis, incarnation idéale des vertus chevaleresques de l'ancienne aristocratie. Ce type de personnage, qui n'a cessé de séduire l'imaginaire français jusqu'au XX^e siècle, a en effet une origine historique précise.

C'est à la fin du règne de Louis XIII que le cardinal de Richelieu jeta les bases de la monarchie absolue qui privait les aristocrates d'une partie de leur pouvoir. Face à cette menace, ces derniers se rebellèrent pour réaffirmer leurs droits mais les différentes insurrections, de celle du duc de Montmorency (décapité en 1632), jusqu'à la Fronde des princes (1651-1653), se soldèrent par un échec. Le long règne de Louis XIV, impressionné pendant son enfance par la révolte des grands du royaume, marqua de façon définitive la soumission de l'ancienne aristocratie féodale au pouvoir royal.

La lutte des grands contre le renforcement de l'autorité royale était une cause perdue. Paul Bénichou rattacha le «non» des aristocrates français, cette manifestation explosive – pouvant toucher au sublime – du refus de se soumettre à toute forme

148 Taine, *Essais de critique et d'histoire*, chap. «Madame de La Fayette»: [à propos de Monime] «Ce style et ces sentiments sont si éloignés des nôtres, que nous avons peine à les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus; tant de délicatesse nous semble de la froideur ou de la fadeur.»

d'abaissement, à la nécessaire métamorphose que dut traverser à cette époque cette classe sociale dont l'éthique reposait sur l'exercice des armes¹⁴⁹. Ce *non* à l'autorité, porté par une parole altière, orgueilleuse et arrogante, est le moyen par lequel l'ancienne aristocratie féodale rappela qu'elle était de dignité égale à la maison royale pour avoir participé à la construction de l'État.

Ce n'est pas un hasard si l'ancienne tragédie de lamentation du XVI^e siècle, mettant en scène des personnages « médiocres » – c'est-à-dire « moyens » en français classique – accablés par un excès d'infortune¹⁵⁰, périclita lorsque la tragédie politique et héroïque vit le jour dans les années 1630. Cette nouvelle forme de tragédie mettait en scène des héros « généreux » dont le portrait était inspiré des combats des grands de l'histoire contemporaine¹⁵¹. L'imitation était d'autant plus aisée que, comme l'observait le théoricien l'abbé d'Aubignac, la vie des grands avait « beaucoup de rapport aux représentations du théâtre tragique »¹⁵².

Au moment où Corneille ajoutait, à la terreur et à la pitié préconisées par Aristote, l'admiration, plus conforme à son époque qui ne se reconnaissait guère dans les déplorations des générations précédentes, il proposait aussi, avec *Nicomède* (1651), le modèle même de la tragédie dite « d'opposition », et dédiait cette pièce au prince de Condé, qui s'était opposé à Mazarin pendant la Fronde¹⁵³. Cette tragédie présente l'affrontement du héros Nicomède, glorieux guerrier disciple d'Hannibal, ennemi de Rome, et son père, le roi Prusias, faible et sous l'influence de Rome. Corneille oppose ici « la grandeur du courage », chez Nicomède, et la politique, c'est-à-dire le machiavélisme, chez Prusias.

Ce mythe du héros était promis à un bel avenir en France tant il est vrai que, jusqu'à nos jours, l'indignation face à l'injustice et le soulèvement, au nom d'une cause juste – on aurait parlé jadis de « vertu » –, contre l'autorité du prince, n'ont jamais manqué de susciter l'admiration et de remporter l'adhésion du plus grand nombre. L'incarnation de ces valeurs a offert à la culture française, par le biais de

149 Bénichou (1948): « On conçoit aisément l'importance d'une pareille substitution pour une classe sociale dont la condition tout entière est dominée par les vicissitudes des armes. [...] Il suffit en effet que l'orgueil rencontre sur son chemin le danger, l'oppression, l'infortune, pour qu'il se change, s'il persévère, en vertu rare et héroïque. Le "non" stoïque sur lequel repose si souvent le sublime cornélien résulte d'une semblable métamorphose. Il faut être héros, ou cesser d'être; le moi, pour ne pas « se démentir », et avant même d'y avoir songé, touche au sublime. La résistance à la force ou aux événements prend ainsi la forme éminemment féodale d'un défi qui met le vaincu, par la seule vertu, tout idéale, de la parole et du dédain, au-dessus de ce qui l'écrase. »

150 Corneille, préface de *Nicomède*. À titre d'exemple de tragédie de lamentation, voir *La tragédie de la reine d'Écosse* de Montchrestien (1601).

151 *La mort de César* de Scudéry (1643) évoque les complots contre Richelieu: César est une image du cardinal, et les conjurés Brute, Cassie et Porcie, une image des frondeurs.

152 D'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657), livre II, chap. 1: « Dans ce royaume, les personnes, ou de naissance, ou nourries parmi les grands, ne s'entretiennent que de sentimens genereux, ne se portent qu'à de hauts desseins, ou par les mouvements de la vertu ou par les emportemens de l'ambition; de sorte que leur vie a beaucoup de rapport aux représentations du théâtre tragique ».

153 Jean Rohou (1996, 146-148) distingue, pour cette époque, les tragédies « d'intégration », comme la grande trilogie de Corneille, *Le Cid*, *Horace* et *Cinna*, où l'aristocrate accepte de se soumettre à l'ordre monarchique, et les tragédies « d'opposition », où le héros revendique au contraire ses valeurs propres, instituées à l'époque féodale, et dénonce le machiavélisme, c'est-à-dire la raison d'État. Pour l'emploi de l'admiration dans la tragédie, voir l'examen de *Nicomède* (1651) et la dédicace de *Don Sanche d'Aragon* (1650).

la littérature populaire, quelques-uns de ses héros les plus représentatifs : d'Artagnan¹⁵⁴, le chevalier Bayard, « sans peur et sans reproche », ou encore le protagoniste de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.

La simple prise de parole, quand le lâche se tait et n'agit pas, distingue le « généreux »¹⁵⁵. Dans une situation dangereuse pour lui, la parole du héros insoumis est éminemment spectaculaire et théâtrale, et l'affirmation du moi y est permise sans courir de risque d'excès d'expression. Ce type de personnage, bien que profondément ancré dans la culture française, semblait ainsi prédestiné à l'esthétique de l'opéra italien en raison de l'ostentation de la passion qui lui y consubstantielle. L'Aspasia de Mozart entre dans cette catégorie : son âme généreuse est peu portée vers la résignation ou la tempérance, mais s'enflamme vite sous le coup de l'indignation. Par son verbe superbement éloquent, par son attachement au registre de l'amplification, Aspasia s'avère être une héroïne plus cornélienne que racinienne.



Les nombreuses adaptations de pièces françaises en opéras italiens permettent d'envisager le processus de transformation comme un « moulin poétique » par lequel la substance dramatique originale est extraite pour être traitée et recomposée dans l'opéra¹⁵⁶. La nécessité de double procédé de dé-composition et re-composition tient aux distances entre les deux genres, dont les plus significatives et les plus radicales ont été présentées ici.

Compte tenu de ces divergences, on ne peut que s'étonner que tant d'adaptations aient pu être réalisées, au cours des siècles, et que parmi elles tant de réussites aient pu voir le jour. Cet état de fait peut être comparé aux difficultés de la traduction. La plupart des traducteurs s'accordent à reconnaître que leur tâche devient pratiquement impossible, dès lors qu'il ne s'agit pas simplement de restituer un premier sens immédiatement perceptible, mais avec lui les autres composantes du discours, telles que les connotations, les sous-entendus culturels ou la poésie de la langue¹⁵⁷. Or, quelque considérables que puissent être ces difficultés, la traduction reste toujours possible¹⁵⁸. En serait-il de même pour l'adaptation intermédiaire d'une pièce en opéra ?

Les différences culturelles, quant à elles, peuvent être comprises comme le face à face de deux échelles d'évaluation où les critères ne sont pas placés dans le même ordre. Le regard porté sur un produit culturel par une grille d'évaluation externe comporte forcément une part d'incompréhension, puisque la logique d'organisation de l'œuvre n'est pas connue. En particulier, parmi les questions de création les plus complexes qui se posent pour tout dramaturge figurent les inévitables tensions entre

154 Dumas, *Les trois mousquetaires* (1844), chap. 2 « Une vision terrible ». Le cardinal de Richelieu propose à d'Artagnan d'entrer à son service, mais le Gascon refuse.

155 Du latin *generosus* – qui est « de noble race » –, généreux signifie dans la langue classique « qui a l'âme grande et noble et qui préfère l'honneur à tout autre intérêt » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

156 Cette image est empruntée à celle du moulin mystique qui montre, dans l'iconographie religieuse médiévale, comment le grain de l'Ancien Testament, apporté par Moïse, est recueilli sous forme de farine du Nouveau Testament par l'apôtre Paul (voir en particulier celui de la basilique de Vézelay).

157 Eco (2003).

158 Hagège (1985).

le principe premier, celui d'imitation, et les contraintes liées au *medium* (langue ou langue musicale) ou au contexte culturel dans lequel il travaille, déterminé dans le temps et dans l'espace. De ces tensions résulte la nécessité de choix, et par conséquent de dérogations à certains principes plutôt qu'à d'autres. L'examen de ces licences est riche d'enseignements. C'est par elles, et non par les valeurs mises en avant, que se révèle une identité culturelle. Les incompréhensions mutuelles entre Français et Italiens sont en effet révélatrices, dans la mesure où elles attirent l'attention sur des failles du système poétique, forcément restées dans l'ombre tant que le système est observé de l'intérieur.

À l'inverse, le regard externe est aussi celui qui découvre ce qui n'a pas encore été vu, ou ce qui a mal été vu. Si de nombreuses œuvres du théâtre français ont connu une deuxième chance grâce aux opéras italiens qui en sont dérivés, c'est avant tout en raison d'une lecture différente, fondée sur d'autres critères que ceux adoptés en France. Tandis que Beaumarchais et Hugo n'avaient pas besoin de Mozart ou de Verdi pour que leurs pièces de théâtre passent à la postérité, c'est malgré tout par le biais de l'opéra que le théâtre de Voltaire n'a pas sombré dans l'oubli aujourd'hui alors qu'il n'est plus porté sur scène depuis plusieurs décennies. Le cas est encore plus spectaculaire pour les œuvres les moins connues, dont le potentiel insoupçonné fut découvert par un œil expert, capable d'imaginer ce que quelques situations ou caractères pourraient donner à l'aide de la musique, permettant d'« entrer dans le cœur du spectateur »¹⁵⁹.

159 Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (21785).