



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

**„Hercule à la croisée des discours :  
La *textualité* et *sexualité* du livret d’opéra en France et en  
Italie de 1638 à 1674“**

Verfasserin

Mag.<sup>a</sup> Katharina Natalia Piechocki

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 236 346

Dissertationsgebiet lt.  
Studienblatt: Romanistik Französisch

Betreuerin / Betreuer: Prof. DDr. Michael Rössner  
Prof. Dr. Alice Pechriggl

## TABLE DES MATIÈRES

---

<b>Remerciements</b>	<b>p.5</b>
<b>0. Préambule</b>	<b>p.6</b>
<hr/>	
<b>A. Méthodologie</b>	<b>p.9</b>
<hr/>	
<b>I. Franchir les seuils. Quelques notes méthodologiques</b>	<b>p.10</b>
1. L'INSUPPORTABLE PLATITUDE DU LIVRET...	p.11
2. LE « BAROQUE », L' « OPERA », LA « FEMME » : COROLLAIRE OU « METAPHYSIQUE DES SEXES » ?	p.14
3. LE LIVRET, PEUT-IL ÊTRE « BRANCHE » ?	p.17
<b>II. La <i>textualité</i> du livret</b>	<b>p.19</b>
1. LES NAISSANCES DE L'OPERA	p.19
1.1. La genèse du texte comme processus	p.23
1.2. Le livret d'opéra : définition provisoire	p.24
2. LE LIVRET, CE GENRE IN(TER)DISCIPLINAIRE	p.26
3. L'ARCHEOLOGIE DU LIVRET : LE TEXTE D'OPERA COMME « AGENCEMENT AVEC LE DEHORS »	p.28
<b>III. La <i>sexualité</i> du livret</b>	<b>p.32</b>
1. LE SUJET EN QUESTION	p.32
2. L'ENJEU DU CORPS DANS LE PROCESSUS DE METAPHORISATION	p.35
2.1. Le sexe/ <i>genre</i> comme « catégorie » d'analyse	p.35
2.2. Le « discours » et le « corps »	p.36

2.3.	Le corps et la sexualité du livret	p.39
2.4.	Du corps symbolique au corps physique	p.43
2.5.	La force du souverain	p.49

---

**B. À la croisée des discours : Hercule dans les opéras italiens et français  
(1638-1674) p.56**

---

**I. Hercule entre textualité et sexualité :  
De la « naissance » des dynasties à l'« invention » de l'opéra p.57**

1.	HERCULE : FIGURE PARADIGMATIQUE POUR L'INVENTION DE L'OPERA	p.57
2.	<i>ERCOLE</i> DANS <i>LA SINCERITÀ TRIONFANTE</i> D'OTTAVIANO CASTELLI (1638)	p.62
3.	<i>ERCOLE</i> DANS <i>ERCOLE AMANTE</i> DE FRANCESCO BUTI (1662)	p.65
4.	ALCIDÉ DANS <i>ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDÉ</i> DE PHILIPPE QUINAULT (1674)	p.69

**II. *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire*  
d'Ottaviano Castelli et d'Angelo Cecchini (Rome, 1638) p.73**

1.	L'OPÉRA ROMAIN AU TEMPS DES BARBERINI	p.73
2.	AUX SEUILS DE <i>LA SINCERITÀ TRIONFANTE</i> <i>OVERO L'ERCULEO ARDIRE</i> D'OTTAVIANO CASTELLI	p.79
3.	LE <i>DIALOGO SOPRA LA POESIA DRAMATICA</i> D'OTTAVIANO CASTELLI ET LA « MONSTRUOSITÉ » DU GENRE	p.90
4.	LA TEMPORALITÉ DE <i>LA SINCERITÀ TRIONFANTE</i>	p.101
5.	LA SEXUALITÉ DE <i>LA SINCERITÀ TRIONFANTE</i>	p.107

**III. *Ercole amante* de Francesco Buti et Francesco Cavalli  
(Paris, 1662) p.125**

1.	LA PAIX DES PYRENEES ET LE MARIAGE DE LOUIS XIV
----	---

	AVEC MARIE-THERESE (1660)	p.125
2.	<i>ERCOLE AMANTE</i> ET L'ELEVATION DE LA VIRILITE	p.133
3.	L'INFANTE MARIE-THERESE : SURPLUS TEXTUEL ET SEXUEL	p.139
4.	LA « MASCULINITE COMPULSIVE » D' <i>ERCOLE</i>	p.145
<b>IV.</b>	<b>De l'<i>Ercole amante</i> à l'<i>Hercule amoureux</i> :</b>	
	<b>Vers une réévaluation d'une « mauvaise traduction »</b>	<b>p. 153</b>
1.	<i>HERCULE AMOUREUX</i> : LA TRANSFORMATION DE L' <i>ERCOLE AMANTE</i>	p.153
2.	CAMILLO LILLI : PSEUDO-TRADUCTEUR DE L' <i>ERCOLE AMANTE</i>	p.155
3.	VERS UNE HISTORISATION DE LA « MAUVAISE TRADUCTION »	p.158
4.	<i>SUAVE, MARI MAGNO</i> :	
	DE LA MISE A DISTANCE ( <i>ERCOLE</i> ) A L'EMBARQUEMENT ( <i>HERCULE</i> )	p.166
5.	<i>PURETE</i> ET <i>FIDELITE</i> : LA PATERNITE DE LA TRADUCTION	p.170
<b>V.</b>	<b><i>Alceste ou le triomphe d'Alcide</i> de Philippe Quinault et</b>	
	<b>Jean-Baptiste Lully (Paris, 1674)</b>	<b>p.177</b>
1.	VERS L'INSTITUTIONNALISATION DE L'OPERA FRANÇAIS	p.177
2.	L'INSTITUTIONNALISATION DE L' <i>ACADEMIE ROYALE</i>	
	<i>DE MUSIQUE</i> COMME « OPERATION TOPOLOGIQUE »	p.187
3.	LA PREMIERE TRAGEDIE EN MUSIQUE : <i>CADMUS ET HERMIONE</i>	p.189
4.	<i>ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE</i> DE QUINAULT ET LULLY	p.193
	4.1. La textualité d' <i>Alceste</i>	p.193
	4.2. La sexualité d' <i>Alceste</i>	p.203
<b>VI.</b>	<b>Conclusion</b>	<b>p.210</b>
<b>VII.</b>	<b>Bibliographie</b>	<b>p.214</b>
1.	SOURCES ANCIENNES ET MEDIEVALES	p.214
2.	SOURCES DU XVI <sup>e</sup> AU XVIII <sup>e</sup> SIECLES	p.215

3.	SOURCES SECONDAIRES	p.219
3.1.	Méthodologie	p.219
3.2.	<i>La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire</i>	p.226
3.3.	<i>Ercole amante / Hercule amoureux</i>	p.228
3.4.	<i>Alceste ou le triomphe d'Alcide</i>	p.230
<b>VIII.</b>	<b>Abstract (allemand)</b>	<b>p.233</b>
<b>IX.</b>	<b>Abstract (anglais)</b>	<b>p.235</b>
<b>X.</b>	<b>Curriculum Vitae</b>	<b>p.237</b>

## Remerciements

---

J'ai écrit ce travail seule. Mais avec toutes les personnes qui m'ont aidée et tous les auteur(e)s cité(e)s, « je » faisais déjà beaucoup de monde. J'aimerais bien remercier tous ceux et celles qui ont contribué à la composition de ce travail par leurs questions, suggestions et commentaires – parfois probablement sans s'en avoir rendu compte. Je remercie, avant tout, mes deux directeurs de thèse, M. le professeur Michael Rössner de l'Université de Munich/Vienne et Mme la professeur Alice Pechriggl de l'Université de Klagenfurt, qui m'ont généreusement guidée et incessamment encouragée pendant toute la période de l'écriture. Je souhaite remercier M. le professeur Marco Lombardi de l'Université de Florence pour nos échanges sur l'opéra italien et français du XVII<sup>e</sup> siècle et pour m'avoir permis de suivre ses cours de littérature française qui ont sensiblement informé le présent travail. Je remercie ma collègue et amie Barbara Nestola du Centre de Musique Baroque de Versailles pour tout son soutien généreux et pour nos dialogues continus et toujours stimulants sur les livrets d'opéra baroque italiens et français. J'aimerais bien remercier Mme la professeur Françoise Decroisette de l'Université Paris 8, M. le professeur François Moureau de l'Université Paris IV-Sorbonne et Mme la professeure Sara Matthews-Grieco de la Syracuse University à Florence qui ont influencé ce travail par leurs idées et suggestions stimulantes, surtout dans la première phase de l'écriture. Je souhaite remercier Mme Kathryn Bosi, bibliothécaire de la section musicale de la bibliothèque Berenson de la Villa I Tatti/Harvard University à Florence, qui m'a généreusement aidée dans mes recherches bibliographiques. Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide extraordinaire de mes ami(e)s Catherine Deutsch, Michel Gribenski et Miriam Lopes qui ont fait une relecture diligente et intelligente de ce doctorat. Je souhaite remercier mes ami(e)s Amarante Abramovici, Aurélia Fulchignoni, Gilles Abramovici, Catherine Deutsch, Roberto Teichner, Barbara Nestola et Joseba Berrocal pour leur hospitalité et leur générosité lors de mes fréquents séjours à Paris et à Bologne. Je remercie mes sœurs Claudia et Julia Piechocki qui m'ont aidée à déposer le doctorat et à surmonter ainsi la distance qui sépare New York et Vienne. Je dédie ce travail à mes parents, Malgosia et Wieslaw, à mes sœurs, Claudia et Julia, et à l'un de mes meilleurs amis qui a toujours cru à ce travail, Nikolaus Hink.

## 0. Préambule

---

Le présent travail se veut une contribution à la réévaluation, relecture et recontextualisation d'un genre généralement négligé dans les études littéraires, à savoir le livret d'opéra. Il s'agit d'analyser, par le biais d'une étude interdisciplinaire influencée par les théories déconstructivistes<sup>1</sup> et les *gender studies*, un genre qui eut, en dépit du peu d'intérêt qu'il a suscité chez les critiques, un impact profond non seulement sur l'ensemble de la production littéraire italienne et française, mais également sur l'ensemble de la vie culturelle et politique au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce travail conçoit le livret comme un rhizome, pour reprendre l'expression forgée par Gilles Deleuze, qui procède par « mouvement transversal »<sup>2</sup> dans différentes directions, en créant et recréant une « multiplicité [qui] se métamorphose en changeant de nature ».<sup>3</sup> Le livret, qui émerge comme nouveau genre littéraire au début du XVII<sup>e</sup> siècle, est un objet protéiforme, composé d'une multitude de strates. Genre « mineur », il intervient néanmoins dans différents discours et en « bouleverse l'équilibre du pouvoir local ».<sup>4</sup> Durant la période prise en considération dans le cadre de ce travail, de 1638 à 1674, le livret, point convergent de savoirs et épistémologies hétéroclites, s'insinue dans et fait partie des discours naissants – mais bientôt dominants – de la vie littéraire, culturelle et politique à Rome et à Paris. A l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que, l'absolutisme naissant, la focalisation sur la figure et le corps du souverain devient de plus en plus prononcée, l'enjeu du livret se cristallise comme un double « devenir » : le devenir-texte du livret et le devenir-corps du prince s'interpénètrent. L'élaboration du nouveau genre est doublement centrée autour de la notion de « genèse » : la naissance du texte est liée à celle de la monarchie absolue. En d'autres termes, la question de la création du texte s'enchevêtre avec celle de la procréation, partie fondamentale et incontournable du système monarchique.

L'opéra fut représenté à l'occasion d'« événements dynastiques », comme la naissance ou le mariage princiers, qui constituaient les moments charnière de l'enchevêtrement du corps symbolique et du corps naturel. Lors de ces occasions, ces

---

<sup>1</sup> Le *close reading*, méthode répandue surtout dans les pays anglo-saxons à partir des années 90.

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI : *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 32.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p. 23.

deux strates du corps se côtoyaient. La fertilité effective et réelle d'un souverain acquit en de telles occasions une signification aussi capitale que celle du corps symbolique. La symbolisation du corps princier se déploya, dans les livrets d'opéra, à partir de l'imaginaire du corps naturel du prince qui sous-tendait l'imaginaire culturel. L'imaginaire du corps physique ne s'évanouissait pas, il était toujours manifeste et primordial dans tout processus de métaphorisation et de tissage poétique. Il alimenta celui du corps symbolique qui servit à son tour de support pour la figuration du corps physique. Les livrets d'opéra démontrent bien que les deux corps étaient liés de manière indivisible, comme l'a révélé de manière convaincante Kantorowicz.

Hercule opère comme une figure paradigmatique, servant de support à la thèse sur l'indivisibilité du corps symbolique et naturel dans les livrets d'opéra de la période en question. Hercule, figure mythologique gréco-romaine, se situe à la croisée de discours multiples. L'analyse des livrets à travers la figure d'Hercule permet non seulement de retracer le développement et la transformation d'un genre au sein de la production littéraire, mais aussi – ou peut-être surtout – d'évaluer l'emprise que l'opéra exerça sur la construction idéologique, politique et historique de l'époque. Hercule représenta, d'un côté, la force politique et la cohésion dynastique et, de l'autre, la force du corps naturel du prince. Hercule était, par la puissance masculine et la capacité procréatrice que lui attribuait la tradition mythologique, reprise dans les livrets d'opéra, le garant « physiologique » de la génération et de la promulgation dynastiques. Dans le cadre de la période prise en considération, nous proposons d'examiner les métamorphoses multiples de la figure d'Hercule, métamorphoses qui accompagnent, d'un côté, le statut changeant du livret d'opéra et, de l'autre, celui de la monarchie absolutiste.

Le premier opéra analysé, *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* du librettiste Ottaviano Castelli, fut représenté, en 1638, à l'occasion de la naissance du Dauphin Louis XIV à l'ambassade française à Rome. Cet opéra, le premier représenté sur le sol français, met en relief la force procréatrice de Louis XIII. Le deuxième opéra, *Ercole amante*, de la plume de Francesco Buti, fut conçu pour le mariage de Louis XIV et de l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, et représenté pour la première fois en 1662. La manière presque compulsive avec laquelle il met l'accent sur la « virilité » du monarque français n'est cependant pas dépourvue d'ambiguïté. Celui-ci est représenté avec des attributs féminins, alors que Marie-Thérèse est doublement écartée – non seulement de la scène politique, mais aussi de l'économie procréatrice. Avec *Hercule amoureux*, traduction



anonyme française du livret de Buti, on assiste à une transformation sensible de la relation de force par rapport à *Ercole amante*. La traduction, écrite après la mort du cardinal Mazarin dans un ton beaucoup plus sérieux, qui écarte toute digression et distraction narratives, (r)établit Louis XIV comme unique souverain. *Alceste ou le triomphe d'Alcide* fut le deuxième opéra écrit au sein de l'Académie Royale de Musique en 1674. Ce livret de Philippe Quinault poursuit la transformation du livret après son institutionnalisation.

Le livret, à force d'être inséré dans un cadre institutionnel, devint multipliable et répétable à l'infini. Il se révéla de moins en moins innovateur et ouvert à des influences hétéroclites ainsi qu'à des expérimentations. De rhizome innovateur et perturbant, insistant sur la force procréatrice du prince, le livret devint, par son institutionnalisation à Paris en 1672, un texte qui, d'un côté, se replia sur lui-même pour célébrer métaphoriquement sa propre force (pro)créatrice perpétuée et réitérée dans le cadre de l'institution et, de l'autre, un texte qui se focalisa non plus sur le corps naturel du monarque, mais sur celui du peuple. Il faut lire la prétendue frivolité du livret d'opéra institutionnalisé comme une manière politique – liée à l'économie absolutiste d'expansion nationale et territoriale – d'inciter le peuple à « aimer » et procréer.

Le présent travail analyse cette transformation créatrice du livret à travers le prisme de la dynamique de l'échange entre la France et l'Italie, ainsi que des rapports changeants entre les sexes/genres. De là l'importance d'analyser, dans trois contextes différents, le livret d'opéra et la figure d'Hercule comme producteurs et porteurs du pouvoir monarchique. Le pouvoir politique du texte et la force productrice inscrite dans la figure d'Hercule, n'ont, jusqu'au présent, été analysés que sporadiquement. Le présent travail espère combler cette lacune et ouvrir la librettologie à de nouvelles approches interdisciplinaires, ainsi qu'à une nouvelle manière d'interroger le genre littéraire « mineur » qu'est le livret d'opéra.

## A. Méthodologie

---

## I. Franchir les seuils. Quelques notes méthodologiques.

---

Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet.

– Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*

Le point de départ du présent travail furent deux observations émergées d'une part lors de la lecture des livrets d'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle et de l'autre de la critique littéraire contemporaine. Observations qui peuvent être formulées en deux questions. La première question se réfère aux spécialistes et critiques littéraires qui s'intéressent, de nos jours, au texte opératique (baroque, en particulier). La deuxième question concerne le choix théorique et méthodologique appliqué afin d'approcher des livrets. Bien sûr, ces deux observations/questions partant de deux directions différentes sont liées l'une à l'autre. On pourrait même supposer que ce sont deux faces de la même médaille. Pourtant, en y jetant un regard plus attentif, on se rend vite compte qu'il y a une circularité dans le choix de l'objet d'analyse et dans la méthode choisie<sup>5</sup> : parmi tous les chercheurs, il n'y a qu'un petit groupe de littéraires qui analyse – ou mieux : qui théorise – le livret d'opéra et parmi toutes les théories et méthodologies seule une petite partie, seule une miette de tout le caléidoscope théorique et méthodologique qui se trouve à notre disposition, est utilisée afin d'effectuer l'analyse du livret. Ce sont, en grande partie, les chercheurs provenant d'une tradition philologique (structuraliste) à choisir le livret comme objet d'analyse. La question qui s'impose sur-le-champ est la suivante : pourquoi les post-structuralistes, les déconstructivistes ou les spécialistes des *cultural studies* ou des *gender studies*, bref les représentants des théories plus récentes, manifestent-ils un désintérêt assidu envers les livrets d'opéra<sup>6</sup> ? Est-ce que le livret ne peut pas être « branché » (aux théories et

---

<sup>5</sup> Évidemment, cette circularité ne regarde pas uniquement le livret, néanmoins il ne semble pas inutile d'énoncer cette difficulté du choix de l'approche pour une analyse textuelle.

<sup>6</sup> Ce sont surtout les musicologues qui abordent l'opéra d'un point de vue des *cultural studies* ou des *gender studies*. Voir : MCCLARY, Susan : *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota / London : University of Minnesota Press, 1999<sup>5</sup> ; SOLIE, Ruth A. (éd.) : *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1993 ; COOK, Susan C. et JUDY S. TSOU (éds.) : *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana / Chicago : University of Illinois Press, 1994 ; CUSICK, Suzanne G. : « Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem », in : *Perspectives of New Music*, 32, 1994, pp. 8-27 ; NIEBERLE, Sigrid et Sabine FRÖHLICH : « Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern : Genus in der Musikwissenschaft », in BUSSMANN, Hadumod et Renate HOF (éds.) : *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart : Kröner, 1995, pp. 293-339 ; HARNES, Kelley : « La Flora and the End of Female Rule in Tuscany », in *Journal of the American Musicological Society*, 51 : 3, 1998, pp. 437-

méthodologies récentes)<sup>7</sup> ? Toutes les approches du texte littéraire sont tendanciellement des « idéologèmes »,<sup>8</sup> car elles reflètent les conceptions, les « idéologies » d'une certaine école, d'une certaine tradition. Aussi l'analyse des livrets d'opéra effectuée par les philologues relève-t-elle dans le même degré d'une « idéologie » que l'indifférence envers ce genre de la part des « branchés ». L'imperméabilité des différentes écoles et des différentes approches a pour *corollaire* une perception très sélective<sup>9</sup> non pas seulement des objets d'analyse (dans notre cas des livrets d'opéra), mais aussi des éléments *vus* dans un texte. Je chercherai à démontrer pourquoi une perméabilité méthodologique est pertinente et pourquoi il est nécessaire de franchir le seuil de la « pluridisciplinarité » afin d'aborder une réévaluation et de proposer une relecture des livrets opératiques.

## 1. L'INSUPPORTABLE PLATITUDE DU LIVRET...

Le présent travail part de l'observation qu'une approche « monodisciplinaire » ne suffit pas à saisir toutes les strates qui constituent un livret et à répondre à toutes les questions qui émergent au fur et à mesure que l'analyse du texte procède. Seulement à travers une « archéologie » multiple et à travers une mise au jour des éléments hétéroclites, le livret pourra être mis en signification et en sens d'une manière satisfaisante.

---

476 ; DAOLMI, Davide et Emanuele Senici : « L'omosessualità è un modo di cantare'. Il contributo 'queer' all'indagine sull'opera in musica », in *Saggiatore musicale*, 7 : 1, 2000, pp. 137-178. HARNESS, Kelley : *Echoes of Women's Voices : Music, Art and Female Patronage in Early Modern Florence*. Chicago : University of Chicago Press, 2006. Voir aussi la monographie de Suzanne Cusick sur Francesca Caccini récemment parue chez University of Chicago Press : CUSICK, Suzanne G. : *Francesca Caccini at the Medici Court*. Chicago : University of Chicago Press, 2008.

<sup>7</sup> Mot utilisé par Gilles Deleuze dans *Mille plateaux*. Voir : DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI : *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 10.

<sup>8</sup> Peter Zima utilise ce mot « idéologème » dans le contexte de la critique littéraire. In ZIMA, Peter V. : *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen : Francke, 1992, p. 35.

<sup>9</sup> Même si le terme « sélection », connoté plus souvent avec une subjectivité arbitraire, est parfois opposé à la notion « choix », paraissant plus objective et plus « scientifiquement correcte », ces deux termes sont souvent confondus. Aussi Patrick Dandrey, dans son article « Les deux esthétiques du classicisme français », définit-il la « méthode classique » comme procédé qui « consiste à allier l'innutrition par une tradition culturelle et savante moins sélective que choisie », alors que l'« ambition » du classicisme français reste de « [polir] la brutalité des angles vifs et irréguliers [de la vie imparfaite] avec le charme souple d'une appropriation sélective aux belles choses ». In DANDREY, Patrick : « Les deux esthétiques du classicisme français », in *Littératures classiques*, 19, 1993, pp. 145-170 : 170.

Le regard d'Henri Prunières sur le livret *Ercole amante*<sup>10</sup> sert d'exemple qu'une approche purement philologique ne suffit pas (toujours) à saisir toutes les particularités et toutes les dimensions du texte opératique du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour une meilleure compréhension du livret d'opéra, un changement de paradigme méthodologique et théorique se révèle pertinent, voire nécessaire.

Henri Prunières est, en concomitance avec Alessandro Ademollo<sup>11</sup> et Romain Rolland,<sup>12</sup> l'un des premiers chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle à s'être intéressé à l'opéra baroque italien et français. Il a publié, en 1913, une œuvre intitulée *L'Opéra italien en France avant Lulli* qui est restée, quant à l'ampleur des sources citées et analysées, un livre de référence jusqu'à nos jours. Cependant, chercheur positiviste et connaisseur des idéaux « classiques » du théâtre, Prunières avait du mal à interpréter et à dégager les sens du livret d'opéra « baroque ». Ainsi il écrit à propos du livret *Ercole amante* de l'abbé Francesco Buti : « C'est un pauvre poème que celui de l'*Ercole Amante*. [...] On ne peut rien concevoir de plus plat, de plus niaisement compliqué que l'intrigue de l'*Ercole*. »<sup>13</sup> Rappelons que l'opéra *Ercole amante* fut écrit en 1660 à l'occasion du mariage de Louis XIV avec Marie Thérèse d'Autriche. Est-il concevable que l'abbé Buti ait présenté un « pauvre poème », « plat » et « niaisement compliqué » pour fêter non seulement le mariage royal, mais aussi la paix des Pyrénées qui a mis, cet an-là, une fin définitive à la guerre de « Trente Ans »<sup>14</sup> ? Ou est-ce plus probable que c'est notre regard qui a subi des transformations en ces siècles qui nous séparent de l'Âge baroque/classique en obscurcissant les significations du livret ? Henri Prunières jette un regard « transhistorique » sur l'*Ercole amante* en s'appuyant sur les critères esthétiques aprioriques relevant de la *doctrine classique*, forgés pourtant seulement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> Croire à une univocité et à une *perennitas* de la *concinnitas*, c'est croire à l'hypostase et à la transhistoricité des valeurs esthétiques qui ne peuvent être maintenues

---

<sup>10</sup> [BUTI, Francesco] : *Ercole amante, tragedia rappresentata per le nozze delle Maestà Christianissime / Hercule amoureux, tragedie représentée pour les Noces de leur Majestez Tres-Chrestiennes*. Paris : Ballard, 1661.

<sup>11</sup> Cf. ADEMOLLO, Alessandro : *I Primi fasti della musica italiana a Parigi : 1645-1662*. Milano : Ricordi, 1884.

<sup>12</sup> Cf. ROLLAND, Romain : *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe, avant Lulli et Scarlatti*. Thèse pour le doctorat (Faculté des lettres de Paris). Paris : Thorin, 1895.

<sup>13</sup> PRUNIERES, Henry : *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris : Champion, 1913, p. 282.

<sup>14</sup> La référence à la guerre de Trente Ans présuppose un lien existant entre l'opéra et la politique qui n'a pas encore été dégagé, mais qui le sera au cours du présent travail.

<sup>15</sup> « La première mention du terme « classique » pour désigner les écrivains du règne de Louis XIV par opposition aux nouveaux « romantiques » semble remonter à Schlegel (1797) ». In DANDREY, Patrick, *op.cit.*, 1993, p. 146 (note).

et réactualisées à travers les siècles que par mythification. L'*Ercole amante* outrepassa les limites esthétiques normatives du cadre « classique ». Une assimilation du « classicisme » à la « norme »<sup>16</sup> et son établissement en prémisse incontournable pour l'analyse textuelle implique nécessairement une mise à l'écart de nombre de livrets considérés (à travers le prisme d'une esthétique postérieure, car émergée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle) « baroques », *a-normaux* ou *pré-classiques*. Dans ce raisonnement (tautologique), en essayant d'établir une continuité du classicisme à travers les siècles et à travers les genres littéraires, la tentation est grande d'« ajuster » le corpus des livrets à la « norme » en l'« épurant » des éléments *a-normaux*. Aussi nombre de textes opératiques retenus « *a-normaux* » disparaissent-ils des histoires portant sur la poétique du livret, comme advenu dans la *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*<sup>17</sup> de Catherine Kintzler, où *Ercole amante* n'est même pas mentionné. L'escamotage de cet opéra ainsi que l'exclusion de l'opéra italien en général de la *Poétique* surprend d'autant plus que le premier signifia indéniablement une étape fondamentale dans l'élaboration de la « poétique de l'opéra français » et le dernier constitua un chaînon inextricablement lié à l'établissement institutionnel de l'opéra en France. L'Académie Royale de Musique, fondée en 1669/1672, est explicitement calquée, comme l'expliqua Louis XIV dans la *Permission pour tenir Académie Royale*, sur le modèle de l'opéra italien. Elle fut établie « pour faire des Représentations [...] des pièces de Musique qui seront composées, tant en Vers François, qu'autres Langues étrangères, pareilles & semblables, aux Academies d'Italie ».<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Patrick Dandrey constate qu'« aussi, parmi les concepts ordinairement convoqués pour définir le génie du classicisme français – clarté, mesure, rationalité, perfection, équilibre, régularité, naturel, vraisemblance, lucidité, évidence, maîtrise... – aucun ne paraît-il mieux subsumer l'ensemble que celui de norme. » In *ibid.*, p. 146.

<sup>17</sup> KINTZLER, Catherine : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 1991.

<sup>18</sup> PERMISSION pour tenir Académie Royale de Musique, en faveur du Sieur de Lully. Versailles, le 20 septembre 1672. Toutes les citations et les extraits des livrets du XVII<sup>e</sup> siècle gardent l'orthographe originale.

## 2. LE « BAROQUE », L' « OPERA », LA « FEMME » : COROLLAIRE OU « METAPHYSIQUE DES SEXES » ?

En passant en revue la terminologie utilisée pour désigner un texte « classique », on s'aperçoit de la domination des lexèmes comme « esprit »,<sup>19</sup> « génie »<sup>20</sup> et « raison ».<sup>21</sup> Le baroque,<sup>22</sup> par contre, est associé à la séduction,<sup>23</sup> à la « luxuriance des formes »,<sup>24</sup> voire à la « monstruosité ».<sup>25</sup> L'utilisation de ces désignations (y renvoyer peut sembler un acte banal et superflu) n'est pourtant ni scientifiquement neutre, ni innocente. La dichotomie créée entre les notions « classique » et « baroque » relève d'un imaginaire du corps humain qui sépare l'esprit du corps. Ainsi le classicisme tend vers la « pureté » et l'immatérialité de l'esprit, qui se transforme en « génie », alors que le baroque, qui semble continûment vouloir « séduire » la « raison », se caractérise par sa matérialité et sa « luxuriance ». Cette opposition entre l'esprit et le corps, l'immatérialité et la matérialité, acquiert une dimension métaphysique lorsqu'elle se sépare de sa logique première, à savoir être *objet* d'une critique et sujette à l'analyse, pour s'infiltrer dans le discours critique même en devenant *instrument* et *langage* de critique. Le langage de l'objet d'analyse et celui du discours critique se confondent ainsi pour devenir le même langage, langage critiqué et critiquant, analysé et analysant, perméable à toutes les dichotomies traditionnelles, incapable de les différencier. Ce vecteur métaphysique se déploie dans deux directions différentes : d'une part, il acquiert une dimension « géographique ». Le « classicisme » et donc l' « esprit », l' « immatérialité », sont associés à la France, alors que le « baroque », la forme « luxuriante », mais aussi la

---

<sup>19</sup> TAPIÉ, Victor L. : *Baroque et Classicisme*. Paris : Hachette, 1980, p. 53.

<sup>20</sup> DANDREY, Patrick, *op.cit.*, 1993, p. 146.

<sup>21</sup> FORESTIER, Georges : *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nathan, 2003, p. 11.

<sup>22</sup> Victor Tapié écrit à propos de l'étymologie du terme « baroque » : « Si l'on se reporte au premier dictionnaire de la langue française qui ait accueilli le terme [baroque], celui de Furetière en 1690, on l'y trouve pourvu d'un sens clair et défini : 'C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes'. » Tapié continue qu' « aussi le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans sa première édition de 1694, reprenait la définition de Furetière [...]. L'édition de 1718 n'y changeait rien, mais celle de 1740 admettait le sens figuré : 'Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque'. L'édition de 1762 reprit la même définition. » In TAPIÉ, Victor L., *op.cit.*, 1980, p. 55 ; 56. Curieusement, Tapié fournit une définition du terme « baroque » et parcourt l'histoire du terme (*Introduction*, pp. 53-75), mais omet celles du terme « classicisme ».

<sup>23</sup> « Il est difficile, même aujourd'hui, de résister à la séduction de l'essai *Du Baroque* [d'Eugenio d'Ors] » écrit Marc Fumaroli dans la préface de « *Baroque et Classicisme* » de Victor L. Tapié. In TAPIÉ, Victor L., *op.cit.*, 1980, p. 19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>25</sup> FORESTIER, Georges, *op.cit.*, 2003, p. 11.

« monstruosité », le corps, la chair, c'est « ailleurs », en grande partie en Italie. Et Victor Tapié de résumer les effets de cette grande dichotomie métamorphosée en « goûts nationaux » dans un célèbre passage publié dans le *Baroque et Classicisme* :

Un Français cultivé qui, par un bel après-midi d'automne, s'arrête sur la terrasse du château de Versailles, connaît une des plus hautes satisfactions de l'esprit. [...] Tout répond si bien aux conditions qu'il fixe à la beauté, qu'avec les grands artistes du passé, il éprouve une manière de solidarité. [A]vec leurs ressources et leur génie, s'il avait eu à faire Versailles, il l'eût fait ainsi. [...] Supposons que ce même Français se transporte à Rome et visite Saint-Pierre, [...] son plaisir est-il de même qualité ? [...] Cette nef d'église l'inquiète plus qu'elle ne l'émeut et ne le persuade.<sup>26</sup>

Une « inquiétude » encore plus forte, voire « répugnante »,<sup>27</sup> saisit ce voyageur français lorsqu'il « pénètre dans une église de l'Allemagne méridionale ou dans une abbaye d'Autriche »<sup>28</sup> : « Devant cette gesticulation, cette invraisemblance, ce fils de la raison et de la méthode parle de désordre ou de déraison. Il se scandalise ou bien il raille. »<sup>29</sup>

Une fois de plus la même question naïve s'impose : est-il probable qu'une église baroque ait été construite en témoin manifeste du « désordre » et de la « déraison » ? N'est-il pas plutôt concevable que le « désordre » et la « déraison » découlent de notre incompréhension ? N'est-ce pas l' « Autre » tout court, l' « Italien », l' « Allemand » ou l' « Autrichien », qui nous fait éprouver cette « inquiétude » ?

La conception du classicisme et du baroque comme opposition binaire entre esprit et corps renvoie aussi à une deuxième dimension métaphysique, à savoir à une dimension ontologique. Dans la rhétorique du discours critique (et non pas, évidemment, dans celle de l'objet d'analyse) le classicisme et le baroque sont imaginés comme époques « masculine » et « féminine ». La terminologie utilisée pour le classicisme, « génie », « esprit », « raison » est rapprochée dans une logique de la métaphysique des sexes au « masculin », alors que celle pour désigner le baroque, « luxuriance », « forme » et « monstruosité », est confondue avec la « féminité ». Et Christine Buci-Glucksmann de se référer au classicisme-homme et au baroque-femme : « [D]e même que Détiene et Vernant opposent la mêtis grecque, cette prudence avisée, cette divinité féminine qui opère sur le multiple, au Logos philosophique, on pourrait opposer la Raison subtile et

---

<sup>26</sup> TAPIÉ, Victor L., *op.cit.*, 1980, pp. 53-54.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> TAPIÉ, Victor L., *op.cit.*, 1980, p. 54.



rhétoricienne du baroque à la ratio classique, pratiquement contemporaine.»<sup>30</sup> La distribution et fixation de termes qualificatifs ontologiques « masculin » et « féminin » dans un discours philologique, au lieu d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherches, effectue une double clôture : premièrement, elles réitèrent et actualisent un raisonnement tautologique (« le classicisme équivaut à l'esprit ; l'homme (l'être masculin) tend vers l'esprit ; *donc* le classicisme est masculin » ; « le baroque équivaut à la matière et à la forme ; la femme dans la tradition occidentale tend vers la matière et la forme ; *donc* le baroque est féminin ») ; deuxièmement, elles figent la conception et la perception des sexes dans une position immobile, dans un moule ontologique immuable et transcendantal, ne permettant aux sexes, ni à « La Femme », vue comme l' « Eternel féminin »,<sup>31</sup> ni au « Logos », opposition diamétrale [!] du féminin, aucune communication, aucun échange, aucune interpénétration – et aucune historicité.

Quant à l'opéra en particulier, l'un des livres les plus récents publiés sur l'opéra français du XVII<sup>e</sup> siècle renvoie déjà dans le titre à Freud et à son concept de « das Unheimliche » : *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*<sup>32</sup> de la plume de Catherine Kintzler.<sup>33</sup> Le livre suggère que le rapport entre le théâtre et l'opéra n'est pas neutre et que le théâtre et l'opéra ne sont pas deux genres analysables comme deux entités indépendantes, mais que « l'opéra » fait partie du « théâtre ». C. Kintzler parle du « théâtre » et de « son opéra »<sup>34</sup> en avançant que « l'opéra est une partie intégrante du théâtre classique ».<sup>35</sup> Il s'agit, dans la perspective de C. Kintzler, d'un rapport de domination, d'une relation hiérarchique dans laquelle le théâtre prend le dessus sur l'opéra, le dernier *appartient* (comme le montre le pronom possessif) au théâtre. « L'opéra », poursuit C. Kintzler, « prétend réunir les arts [...] au prix de la prostitution »<sup>36</sup> mais une fois discipliné, il respecte les règles du dominant : « [La tragédie lyrique] produit un [...] effet d'enchantement et d'horreur poétisée. Il faut souligner que cette altérité n'est pas une licence, mais une règle. De plus, une fois [les]

<sup>30</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine : *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris : Galilée, 2002, p. 108.

<sup>31</sup> L' « éternel féminin » revient aussi dans le livre de Gisèle Mathieu-Castellani sur les « *Mythes de l'éros baroque* », où, une fois de plus, le baroque est associé à une féminité transcendante. In MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : *Mythes de l'éros baroque*. Paris : PUF, 1981, p. 66.

<sup>32</sup> KINTZLER, Catherine : *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*. Paris : Fayard, 2004.

<sup>33</sup> Kintzler avance que « je m'inspire évidemment du concept freudien *das Unheimliche*. Dans une récente étude, Buford Norman a souligné un aspect insoupçonné du rapport ambivalent entre théâtre classique et opéra. » In *ibid.*, p. 9.

<sup>34</sup> Cursive par Catherine Kintzler.

<sup>35</sup> KINTZLER, Catherine, *op.cit.*, 2004, p. 10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 8.

inversions [poétiques] effectuées, la tragédie lyrique observe les lois générales du théâtre classique. »<sup>37</sup> C. Kintzler personnifie ces genres littéraires, aussi bien l'opéra que le théâtre, et puise, afin de décrire leur « relation », dans une terminologie s'étayant sur une « relation » homme-femme. Cet étayage comporte pourtant des conséquences cruciales pour l'analyse de l'objet, car la fonction du théâtre(-tuteur) ne prévoit aucun statut autonome, indépendant pour l'opéra et le fige dans la position subordonnée de l'« Autre ». Aussi la perspective de recherche se replie-t-elle sur elle-même, elle devient un système clos, dans lequel les prémisses aboutissent en conclusions, car les « lois générales » du théâtre parlé et chanté s'appuient explicitement sur celles d'un couple freudien « classique ». Comme si, une fois dévoilée la relation « freudienne » entre le théâtre et l'opéra, tout s'expliquait d'emblée.

### 3. LE LIVRET, PEUT-IL ÊTRE « BRANCHE » ?

Quelles conséquences s'ensuivent, quelles *ouvertures* se proposent pour le présent travail ? Pour accéder à un livret d'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle et pour pouvoir le saisir dans tous ses aspects protéiformes, pour pouvoir détecter toutes les strates et toutes les significations qui le constituent, il faut, d'abord, chercher à se libérer le plus possible d'un raisonnement apriorique. Seuls une telle libération et un changement de perspective peuvent mener à une ouverture de nouveaux champs de recherches et contribuer à de nouveaux résultats scientifiques. Récapitulons les deux a priori centraux soulevés qu'il faut tâcher d'éliminer avant de développer la structure et le raisonnement de la présente recherche :

1. La première difficulté qui se pose lors de l'analyse d'un livret d'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle est celle de la lecture à travers le prisme de la *doctrine classique*. Le mode de lire détermine la compréhension du texte. Pour accéder au texte et pour en saisir les strates multiples, il est incontournable d'abandonner la piste frayée par les « lois générales » de l'esthétique « classique » afin de découvrir les lois « spécifiques » du livret « baroque » et de constater une co-présence et une multiplicité synchroniques d'esthétiques et de significations différentes. Certes, ce procédé est « centrifuge » ; il a cependant l'avantage de contourner les voies simplistes de la réduction et de la généralisation et de tendre vers l'ouverture du texte.

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 9.

2. Le deuxième obstacle, phénomène récurrent dans les travaux critiques contemporains, est la métaphysique des sexes qui pénètre le discours critique et se confond avec le discours de l'objet en analyse. Seule une différenciation entre langage de l'objet et langage du discours analytique mène à une analyse méthodologiquement correcte. Il faut abandonner la voie qui pérennise une conception métaphysique de la différence des sexes en la reproduisant et réactualisant continûment dans les débats critiques.

La première réflexion se réfère donc à la *textualité* du livret, la deuxième à sa *sexualité* inhérente mais se manifestant souvent seulement à travers le discours critique. Dans les deux prochains chapitres il sera question de franchir les seuils du texte, de chercher à comprendre sa spécificité, sa « normalité », sa légitimité. Il semble pertinent de proposer une vue plus ample, pluridisciplinaire – tout en espérant ne pas accumuler les « idéologèmes », mais tentant de les émousser. « [L]a seule question quand on écrit », disaient Gilles Deleuze et Félix Guattari, « c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner. »<sup>38</sup> Cherchons à voir avec quels discours le livret peut-il être branché. Qu'une approche pluridisciplinaire du livret soit possible, que le livret puisse être « branché », le montre le livre publié par l'équipe de recherche de l'Université Paris VIII intitulé *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*, livre paru en 2001 et qui constitue le premier pas dans la direction des études pluridisciplinaires sur le livret<sup>39</sup> : « Soit », pour le dire avec Michel Foucault, « d'abord la formation des objets. »<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *op.cit.*, 1980, p. 10.

<sup>39</sup> DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001.

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel : *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969, p. 55.

## II. La textualité du livret

---

### 1. LES NAISSANCES DE L'OPERA

L'avènement de l'opéra fut, selon Lorenzo Bianconi, parmi les nouveautés les plus « voyantes »<sup>41</sup> du XVII<sup>e</sup> siècle musical. « Aucune autre forme de production artistique moderne n'a recours aux forces productrices et organisatrices aussi coûteuses, nombreuses et différenciées. »<sup>42</sup> Enraciné dans les événements historiques et sociaux et conditionné par les situations politiques et économiques dominantes, l'opéra était toujours aussi un instrument de « mobilisation idéologique, de démonstration publique de l'autorité souveraine, du divertissement collectif et de célébration commune de la vie civile ».<sup>43</sup>

Les dates officielles de la naissance de l'opéra, variant selon les priorités de recherches, sont établies avec « Florence en 1600 » pour l'opéra comme « opera in musica »<sup>44</sup> et avec « Venise 1637 » pour l'opéra dans le sens de « teatro d'opéra ».<sup>45</sup> Ce décalage chronologique est dû, avance L. Bianconi, aux deux perspectives différentes sur lesquelles une analyse de l'opéra peut se fonder : « en 1600 fut mise en scène à Florence l'*Euridice* d'Ottavio Rinuccini, le premier « dramma » entièrement chanté dont nous est parvenu une partition ».<sup>46</sup> L'an 1637 marque, par contre, l'ouverture du premier théâtre d'opéra public à Venise.<sup>47</sup> Il ne s'agit pourtant pas seulement de deux « formes différentes d'organiser le théâtre d'opéra – l'opéra de cour et l'opéra [institutionnalisé] géré par l'imprésario – mais de deux modes radicalement différents de concevoir, faire et percevoir le théâtre musical ».<sup>48</sup> D'un côté, l'opéra de cour comme « événement de célébration unique, non pas réitérable »,<sup>49</sup> ayant pour but de déployer « sous les yeux de la cour et du monde entier »<sup>50</sup> la somptuosité et l'« éclat » du souverain et des artistes à

---

<sup>41</sup> BIANCONI, Lorenzo : *Il Seicento* (Storia della Musica). Torino : EDT, 1991<sup>2</sup>, p. 175.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Voir : DECROISSETTE, Françoise et al. (éds.), *op.cit.*, 2001.

<sup>45</sup> BIANCONI, Lorenzo, *op.cit.*, 1991<sup>2</sup>, p. 176. Voir aussi : ROSAND, Ellen : *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley / Los Angeles / Oxford : University of California Press, 1991.

<sup>46</sup> BIANCONI, Lorenzo, *op.cit.*, 1991<sup>2</sup>, p. 177.

<sup>47</sup> Voir *ibid.*

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

son service.<sup>51</sup> De l'autre, l'opéra géré par l'imprésario comme événement « renouvelable » où « le merveilleux devient habitude », un « divertissement socialement consommé et partagé par les citoyens de couches sociales variées ».<sup>52</sup>

Avant l'institutionnalisation de l'opéra en 1637 ont été représentés « quelques douzaines »<sup>53</sup> d'opéras à la cour de « Florence, Mantoue et Rome », alors qu'à partir de 1637, l'opéra comme nouvelle forme de spectacle a gagné « cette stabilité, cette continuité, cette régularité et fréquence, bref cette solidité économique et artistique qui en ont fait le spectacle dominant de l'Italie et de l'Europe entière dans les siècles successifs ».<sup>54</sup> La présence (devenant prépondérance) de la musique dans un genre considéré jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle littéraire a été critiquée par les lettrés (surtout de l'« Accademia d'Arcadia »). Les « Accademici d'Arcadia », comme Giovanni Mario Crescimbeni et Ludovico Antonio Muratori, historiens de la littérature et du théâtre national, ont déploré l'importance de la musique accroissant au détriment de la parole écrite.<sup>55</sup> De là, ils ont préféré retourner dans leurs stratégies argumentatives aux origines de l'opéra supposées plus « littéraires », donc à la date « Florence 1600 », à la *belle Époque* de la parole où c'était encore le « poeta » le « vrai inventeur du spectacle ».<sup>56</sup>

La date « Florence 1600 » attire l'attention non pas seulement parce qu'elle est connotée avec un maniement plus « pur » et moins « contaminé » du langage poétique, mais aussi parce qu'elle est à l'origine d'un nouvel usage du langage : utilisé pour la première fois de manière monodique dans un contexte musical, le langage de l'opéra constitue un essai de rupture avec la polyphonie du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, les théoriciens de l'opéra de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle s'appuyèrent sur l'« autorité » des « Anciens », notamment sur quelques « sources » supposées anciennes, en soutenant que la tragédie grecque fût chantée d'un bout à l'autre. Ce sont ces théoriciens qui forgèrent effectivement, avec la représentation du premier opéra, l'*Euridice*, une « œuvre radicalement nouvelle ». En même temps, cette nouvelle expression artistique, issue

---

<sup>51</sup> « L'opera di corte è per sua natura evento celebrativo unico, irripetibile, destinato com'è a condecorare una circostanza dinastica o diplomatica di cui conta vantare – agli occhi della corte e del mondo intiero – la straordinarietà ; l'opera di corte viene offerta (o imposta) a un pubblico vasto e selezionato di invitati come dimostrazione sontuosa della munificenza del sovrano, della bravura impareggiabile degli artisti al suo servizio ; è costosissima (e vuole che lo si veda), ma frutta ammirazione, stupefatta invidia, consenso ; se ne stampano le musiche, le descrizioni, le scenografie, affinché anche a chi non vi ha assistito ne giunga una seducente documentazione. » In BIANCONI, Lorenzo, *op.cit.*, 1991<sup>2</sup>, p. 177.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid., p. 176.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid., pp. 179-180.

<sup>56</sup> Ibid., p. 184.

grâce au recours aux « sources anciennes », constitua, paradoxalement, un pas décisif dans la mise en question de l'autorité des « Anciens » (dans le domaine littéraire et pas seulement), mise en question qui s'accroît, en France, sous le nom de « Querelle des Anciens et des Modernes » et dont la « Querelle d'*Alceste* »<sup>57</sup> signifiait une étape importante.

Le prologue du premier opéra, *Euridice*, rassemble déjà sous forme « embryonnaire »<sup>58</sup> quelques « noyaux problématiques »,<sup>59</sup> tels le rapport avec la tragédie grecque, les affinités avec la pastorale, la nécessité d'un « lieto fine »<sup>60</sup> ainsi que le « recitar cantando »<sup>61</sup> (la possibilité de représenter une action entière en musique sans contrarier le principe de vraisemblance).<sup>62</sup> Quant au choix des sujets, dominant dans la première phase de l'instauration de l'opéra les épisodes tirés d'Ovide, à savoir le mythe de « Dafne », d' « Orfeo », de « Cefalo e Aurora », de « Narciso », d' « Andromeda », du « rapt de Proserpine », d' « Aci e Galatea », d' « Aretusa », d' « Adone », de « Flora » et de « Diana », thèmes qui « couvrent la quasi-totalité du répertoire ».<sup>63</sup> Cependant, le choix des thèmes ne relève pas d'un regard innocent et sentimental vers la grandeur des temps passés, mais signifie un choix conscient compatible avec l'auto-localisation politico-stratégique : aussi le mythe apollinien de « Dafne » renvoie-t-il à la naissance du laurier, « attribut végétal de la gloire politique, mais aussi de la gloire artistique »<sup>64</sup> qui se

---

<sup>57</sup> « Dans la France de Louis XIV, un des moments essentiels dans l'évolution du genre tragique sera marqué par la Querelle d'*Alceste* [opéra de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully représenté en 1674], qui conduit Racine à défendre la fidélité à Euripide contre les abus des modernes. Il n'est pas insignifiant que cette querelle coïncide aussi avec la polémique sur l'opéra et les libertés prises désormais par les librettistes, qui ne sont plus des poètes [entendu comme imitateurs des Anciens]. » In GRAZIANI, Françoise : « La mort d'Eurydice : 'Favola' et 'Tragedia' selon Rinuccini », in DECROISSETTE, Françoise, et al. (éds.), *op.cit.*, 2001, pp. 99-120 : 114 (note). Voir aussi QUINAULT, Philippe : *Alceste* suivi de *La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680*, édition critique par BROOKS, William, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi. Genève : Droz, 1994.

<sup>58</sup> BENEDETTO, Renato di : « Poetiche e polemiche », in *Storia dell'opera italiana*, II partie, volume 6 « Teorie e tecniche, immagini e fantasmi ». Torino : EDT, 1988, pp. 1-76 : 4-5.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Selon Marcello de Angelis, le « lieto fine » proposé dès le premier opéra, *Euridice* lors du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV au Palazzo Pitti à Florence, « più che all'esigenza di non turbare la serenità degli sposi medicei, destinatari dell'opera, rispondeva a motivazioni di ordine estetico ed etico, riconducibili all'epoca, e ad un'impostazione ancora una volta rispondente alle premesse teoriche di non infrangere l'immagine della sacralità cristiana con le 'bruttezze' della mitologia pagana, privilegiando i sentimenti edificanti sull'istintualità ». In ANGELIS, Marcello de : *Diabolus in Musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano*. Firenze : Le Lettere, 2001, p. 170.

<sup>61</sup> « [È stato] infatti Emilio de' Cavalieri a coniare la celebre espressione *recitar cantando*, ben conoscendo il valore che avrebbe avuto la parola in stretto rapporto alla musica. [È] mia convinzione che costui avesse operato nella piena consapevolezza di ristabilire l'arco ideale appoggiato alla liturgia della parola in una costruzione altamente allegorica. » In *ibid.*

<sup>62</sup> Cf. BENEDETTO, Renato di, *op.cit.*, 1988, pp. 4-5.

<sup>63</sup> BIANCONI, Lorenzo, *op.cit.*, 1991<sup>2</sup>, pp. 187-188.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 188.

transforme en opéra homonyme, *Dafne*, représenté en 1598 comme l'une des premières « expérimentations » opératiques du poète Ottavio Rinuccini et du musicien Jacopo Peri. Cet opéra marque la « restauration [de] la primauté de Florence, concurrencée en 1585, à l'occasion de la construction du Théâtre Olympique, par la représentation triomphale à Vicence de l'*Oedipe Roi* de Sophocle, pour la première fois traduit en italien et accompagné de musique ». <sup>65</sup>

À travers les partitions, les livrets et les descriptions des spectacles il est possible de saisir la nature non pas seulement rhétorique/esthétique, mais aussi le caractère politique et panégyrique des spectacles princiers, « célébrations faites lors de grandes occasions de la vie de cour – mariages, naissances, triomphes, visites de souverains – [et] dont la représentation d'un « drama » n'était qu'un des ingrédients ». <sup>66</sup> C'est sur le « terrain de la théorie littéraire » <sup>67</sup> que se joue l'élaboration de cette nouvelle forme de spectacle. Certes, la prédilection des théoriciens florentins, tels Girolamo Mei ou Vincenzo Galilei, <sup>68</sup> père de Galileo ou bien du poète Gabriello Chiabrera, actifs au sein du cénacle littéraire créé par le comte Bardi, la « Camerata de' Bardi », pour le théâtre et la poésie grecs, témoigne d'un grand intérêt pour faire revivre un théâtre « à l'ancienne ». Cependant, les questions d'une reconstruction fidèle du théâtre ancien sont reléguées à l'arrière-plan dès le début des expérimentations « pratiques » et la « fonction de publicité et de propagande du spectacle conçu comme *amplificatio* d'un événement dynastique ou politique mémorable » <sup>69</sup> prend le dessus.

L'opéra, « spectacle emblématique » représentant la « circularité de l'hommage entre le Ciel et le Prince », <sup>70</sup> « synthèse du religieux et du civil » <sup>71</sup> révèle, en concomitance avec le recours à l'Antiquité, de la tradition religieuse médiévale et de la Renaissance qui

---

<sup>65</sup> GRAZIANI, Françoise, *op.cit.*, 2001, p. 99.

<sup>66</sup> BIANCONI, Lorenzo, *op.cit.*, 1991<sup>2</sup>, p. 185.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> « [Vincenzo Galilei fut] théoricien, acousticien, compositeur, luthiste et chanteur toscan, initiateur du style monodique du XVII<sup>e</sup> siècle [et] père du savant Galileo Galilei. Il s'installa à Florence, se lia avec Bardi et entama une correspondance avec Mei (l'éminent spécialiste de la musique grecque). [Auteur du] *Dialogo della musica antica et della moderna*, dédié à Bardi et publié en 1581. Il critiqua les théories de Zarlino en matière d'accordage et montra en quoi les modes grecs différaient des modes ecclésiastiques. Profondément influencé par le [sic !] théorie et la philosophie grecques, il prôna le retour à une musique fondée sur une seule ligne mélodique accompagnée au luth, soumise au rythme et aux sentiments poétiques, et ressuscita la notion de tragédie chantée. » In SADIE, Julie Anne : « Vincenzo Galilei », in *Guide de la musique baroque*. Paris : Fayard, 1995, p. 81.

<sup>69</sup> BENEDETTO, Renato di, *op.cit.*, 1988, pp. 6-7.

<sup>70</sup> STEFANI, Gino : *Musica barocca*, volume I « Poetica e ideologia ». Milano : Bompiani, 1987<sup>2</sup>, p. 11.

<sup>71</sup> Ibid.

se manifeste, d'un côté, dans la tradition spirituelle austère d'empreinte florentine<sup>72</sup> et, de l'autre, dans l'« oratorio » créé par le florentin San Filippo Neri,<sup>73</sup> influencé à son tour par la « lauda franciscaine » et la « sacra rappresentazione ». Aussi, « quelques mois avant la représentation de l'« Euridice », Emilio de' Cavalieri »,<sup>74</sup> membre de la « Camerata de' Bardi », a-t-il mis en musique sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo* qui est considérée, en concomitance avec l'*Euridice*, « comme la première œuvre dramatique entièrement mise en musique ».<sup>75</sup> Le titre de cette « rappresentazione » renvoie aux idées néoplatoniciennes qui circulaient au sein de la « Camerata de' Bardi » et divulguées entre autres par le maître de Vincenzo Galilei,<sup>76</sup> Gioseffo Zarlino, théoricien et auteur des *Istituzioni armoniche*.<sup>77</sup> Les *Istituzioni* peuvent être considérées comme l'un des textes fondateurs de la théorie de la musique (qui nous est parvenu) de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Vincenzo Galilei, en voulant « fournir une démonstration tangible que le chant et les instruments ont accompagné [...] les grandes tragédies d'Échyle, de Sophocle et d'Euripide [...] annonça d'avoir découvert quelques fragments importants de la musique grecque [...] ».<sup>78</sup> Grâce à ces « documents retrouvés », la « Camerata de' Bardi » florentine pouvait en même temps (re)promouvoir sa suprématie linguistique au niveau national<sup>79</sup> et élaborer un nouveau modèle de spectacle, l'opéra, qui s'est vite répandu dans d'autres centres d'abord nationaux et, plus tard, à l'étranger.

### 1.1. La genèse du texte comme processus

Le tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles fut une période dans laquelle *naissait* le livret d'opéra. Même si la « première » du premier opéra, *Euridice*, est précisément datable (1600),<sup>80</sup> la « naissance » de l'opéra fut un *processus*, un « résultat de vingt ans de réflexions et d'expérimentations antérieures ».<sup>81</sup> L'opéra « baroque », « né dans un cadre contraignant et complexe », peut être considéré comme « un « hybride », un composé

<sup>72</sup> Cf. ANGELIS, Marcello de, *op.cit.*, 2001, p. 116.

<sup>73</sup> Voir *ibid.*, p. 170.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>75</sup> SADIE, Julie Anne : « Emilio de' Cavalieri », in *op.cit.*, 1995, p. 79.

<sup>76</sup> ANGELIS, Marcello de, *op.cit.*, 2001, p. 116.

<sup>77</sup> ZARLINO, Gioseffo : *Istituzioni armoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, istorici et filosofi*. Venezia, 1558. Cité par ANGELIS, Marcello de, *op.cit.*, 2001, p. 107.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>79</sup> Voir *ibid.*

<sup>80</sup> DECROISSETTE, Françoise et al. (éds.), « Avant-propos », in *op.cit.*, 2001, p. 7.

<sup>81</sup> *Ibid.*



fusionnel de poésie, de théâtre, de musique, de rhétorique, mais aussi de peinture et d'architecture avec leurs corrélats de techniques (la perspective, les machines, les lumières,...) ». <sup>82</sup> Dans cette perspective, l'opéra se cristallise comme un point névralgique des discours pluriels co-existant et constituant des strates significatives multiples. Aussi l'opéra est-il cet « agencement » <sup>83</sup> dont parlait Deleuze qui relie les discours concernant « la Cour, les politiques intérieures et extérieures du Prince qui utilisent le spectacle aux fins de propagande personnelle, la Contre Réforme, les débats poétiques – réforme des arts, restauration du théâtre et de la musique des Anciens ». <sup>84</sup> La conception du livret comme « texte ouvert » <sup>85</sup> déclenche toute une série de nouvelles possibilités d'une approche du texte : le texte, « *radicalement* symbolique » <sup>86</sup> selon R. Barthes, « structuré, mais décentré, sans clôture » <sup>87</sup> peut dorénavant être « branché », pour le dire avec G. Deleuze, à un réseau d'autres « textes » et discours qui peuvent être détectés au sein du livret opératique. <sup>88</sup>

## 1.2. Le livret d'opéra : définition provisoire

Le « livret » a désigné tout d'abord, dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, le format d'un petit livre, le *libretto*, <sup>89</sup> avant d'être devenu, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, une indication générique. <sup>90</sup> L'équivalent français, le « livret », n'est attesté dans la traduction française qu'à partir de 1817. <sup>91</sup>

L'un des ouvrages les plus récents et les plus actuels sur le livret est *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* d'Albert Gier publié en

---

<sup>82</sup> Ibid, p. 8.

<sup>83</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *op.cit.*, 1980, p. 10.

<sup>84</sup> DECROISSETTE, Françoise et al. (éds.), « Avant-propos », in *op.cit.*, 2001, p. 8.

<sup>85</sup> Cf. BARTHES, Roland : « La mort de l'auteur », in idem : *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, pp. 61-67. FOUCAULT, Michel : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. Pour une analyse de l'article « Qu'est-ce qu'un auteur ? » voir WILSON, Adrian : « Foucault on the 'Question of the Author' : A Critical Exegesis », in *The Modern Language Review*, 99 : 2, avril 2004, pp. 339-363.

<sup>86</sup> BARTHES, Roland : « De l'œuvre au texte », in *op.cit.*, 1984, pp. 69-77 : 72.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> « Le Texte », selon R. Barthes, « pratique le recul infini du signifié, le Texte est dilatoire ; son champ est celui du signifiant ; [le texte est] l'engendrement du signifiant perpétuel » In *ibid.*

<sup>89</sup> « Im Italien des 17. Jahrhunderts verweist *libretto* auf das kleine Format (ca. 10 x 15 cm) ». In GIER, Albert : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 3.

<sup>90</sup> « Erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts bezeichnet dieses Wort auch den Inhalt, die Operndichtung selbst. » In *ibid.*

<sup>91</sup> Voir *ibid.*

1998.<sup>92</sup> Retenons comme jalon provisoire la définition fournie par Gier du livret comme « chaque texte dramatique qui peut être mis en musique ».<sup>93</sup> Selon Gier, l'opéra « se sert (au moins) de trois systèmes de signes pour transmettre son « message » au public : la langue et la musique sont les codes acoustiques, alors que la réalisation scénique s'effectue à travers les codes visuels ; »<sup>94</sup> Il s'ensuit que « [l]e texte dramatique (le livret) est plurimédial. »<sup>95</sup> Malgré le fait que Gier inclut la possibilité d'une analyse indépendante, respectivement, du « texte dramatique, musical et celui de la représentation »,<sup>96</sup> il part implicitement de la conception sémiotique de l'opéra comme représentation scénique,<sup>97</sup> considérant la « langue »<sup>98</sup> uniquement comme « code acoustique ». En voyant dans les « devoirs de la sémiotique du théâtre » l'analyse des « codes acoustiques et optiques »,<sup>99</sup> il écarte ainsi la possibilité non seulement de la *lecture* du livret hors le contexte de la représentation scénique (activité cependant pratiquée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme en témoigne, entre autres, l'existence des recueils de livrets d'opéra<sup>100</sup>), mais aussi la signification de la textualité du livret. Cependant le « texte dramatique » qui est le livret opératique simplement *lu*<sup>101</sup> ou *écrit* constitue en tant que tel une entité significative. Tout en mettant en relief l'importance du

---

<sup>92</sup> GIER, Albert, *op.cit.*, 1998. Cet ouvrage est divisé en deux parties ; dans la première, l'auteur tâche de fournir une théorie du livret et, dans la seconde, de parcourir les étapes les plus importantes de son histoire. Comme A. Gier arpente tous les quatre siècles qui nous séparent de la création du premier livret en 1598, *Dafne*, de Iacopo Peri, il n'est pas étonnant que les « caractéristiques essentielles » qu'il élabore pour décrire ce genre, ne peuvent être appliquées sans réserve aux livrets de l'époque en question dans le présent travail (1638-1674). Des cinq « caractéristiques » énumérées – « (1) brièveté, (2) structure temporelle discontinue, (3) indépendance de ses parties, (4) structure basée sur les contrastes et (5) primat du percevable » – aucune ne se superpose complètement, comme il sera montré, aux caractéristiques du livret de la période en question. Les définitions (2), (3), (4) et (5) embrassent en partie celles des livrets en question, alors que la « brièveté » y est diamétralement opposée : à l'inverse du livret du XIX<sup>e</sup> siècle, le livret du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles se caractérise par sa longueur d'environ 1500 vers. Voir GIER, Albert, *op.cit.*, 1998, p. 6.

<sup>93</sup> « Als Libretto [ist] jeder vertonbare dramatische Text zu bezeichnen. » In *ibid.*

<sup>94</sup> « Die [...] Oper bedient sich (mindestens) dreier Zeichensysteme, um dem Publikum ihre 'Botschaft' zu übermitteln : Sprache und Musik sind akustische Codes, die szenische Realisierung erfolgt über visuelle Codes. » In *ibid.*, p. 15.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Gier se réfère dans ce passage à la conception de la « représentation comme texte » forgée par Erika Fischer-Lichte. Voir FISCHER-LICHTE, Erika : *Semiotik des Theaters, Volume 3. Die Aufführung als Text*. Tübingen : Narr, 1999<sup>4</sup>.

<sup>98</sup> « La langue est indépendante de l'écriture ». In SAUSSURE, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972, p. 45. Cité aussi par DERRIDA, Jacques : *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 61.

<sup>99</sup> GIER, Albert, *op.cit.*, 1998, p. 15.

<sup>100</sup> Cf. *Recueil général des opéra*. Paris : Ballard.

<sup>101</sup> Michel de Certeau a souligné dans la « *Pratique de la vie quotidienne* » l'importance de « l'acte de la lecture comme activité fondatrice dans la culture contemporaine et comme base de toutes sortes de pratiques culturelles ». Pour une analyse de la « *Pratique* » de M. de Certeau voir MORAN, Joe : *Interdisciplinarity*. London / New York : Routledge, 2002, en particulier pp. 66-70 : 69.

livret entendu comme « code acoustique », Gier souligne l'intégration des études sur le livret – dans un premier temps « apanage » des musicologues – dans le domaine de la critique littéraire surtout à partir des années 60, lorsqu'une notion extensive de « littérature » a commencé à gagner du terrain<sup>102</sup> :

Zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung wird das Libretto verstärkt seit den sechziger Jahren ; ein erweiterter Literaturbegriff [lässt] in dieser Zeit ein neues Interesse an Konsum- und Trivilliteratur entstehen. Der Aufschwung einer textbezogenen Opernforschung dokumentiert sich im Erscheinen der ersten (und bisher einzigen) Überblicksdarstellung zur Geschichte des Librettos (1970),<sup>103</sup> in Monographien, die vor allem italienische Forscher einzelnen Librettisten widmen, sowie in zahlreichen Sammelbänden.<sup>104</sup>

Le livret d'opéra, tout autre que « littérature triviale », car issu du contexte élitiste de la cour princière, a tout de même « profité » de la réévaluation des « textes de seuil »<sup>105</sup> en général, réévaluation due à l'extension du concept de « littérature ». La « textbezogene Opernforschung », les études sur l'opéra analysant le texte, s'est surtout constituée en concomitance avec un intérêt croissant à l'« écriture » dans le sens post-structuraliste.<sup>106</sup> Surtout les livrets du XVII<sup>e</sup> siècle se proposeraient, poursuit A. Gier, comme objet d'analyse fructueux dans une « Literaturwissenschaft » sensible à « l'importance et à la signification des textes de seuil ».<sup>107</sup>

## 2. LE LIVRET, CE GENRE IN(TER)DISCIPLINAIRE

Roland Barthes a exprimé à l'exemple de Georges Bataille, de manière plus ou moins ironique, son doute concernant la classification des *œuvres* et des auteurs dans les disciplines modernes qui préfèrent, le cas échéant, éliminer l'élément qui risquerait de perturber l'ordre soi-disant systématique du canon littéraire plutôt que reconsidérer un

---

<sup>102</sup> « Nachdem die Operngeschichte lange Zeit nahezu ausschließlich als Teil der Musikgeschichte betrachtet wurde, ist die Zahl textzentrierter Arbeiten in den letzten Jahrzehnten deutlich angewachsen. » In GIER, Albert, *op.cit.*, 1998, p. 17.

<sup>103</sup> SMITH, Patrick J. : *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London : Gollancz, 1971.

<sup>104</sup> GIER, Albert, *op.cit.*, 1998, p. 27.

<sup>105</sup> Albert Gier parle du livret d'opéra comme « Schwellentext ». In *ibid.*, p. 3.

<sup>106</sup> Subsumé comme « texte littéraire », le livret doit être, selon Gier, « analysé selon le système des genres littéraires et avec des méthodes de la critique littéraire ». Néanmoins, la « volonté de considérer le livret d'opéra comme partie de la production littéraire nationale se manifeste [...] de manière différente dans chaque pays » (« Als *literarischer Text* ist das Libretto vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen und mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu analysieren. » [...] « Die Bereitschaft, Opernlibretti als Teil der nationalen Literaturproduktion zu betrachten, ist in den verschiedenen Ländern [...] unterschiedlich ausgeprägt. ») In *ibid.*, p. 17.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 3.

cadre établi et considéré immuable.<sup>108</sup> Barthes soulève ainsi une problématique qui touche sensiblement la pratique de systématisation des livrets d'opéra. Ce genre « hybride », ce « matériau indiscipliné »<sup>109</sup> difficilement classable, disparaît effectivement assez souvent des tables de matière canonisées. Aussi dans le volume prestigieux titré *Letteratura italiana. Le opere. Dal Cinquecento al Settecento*<sup>110</sup> l'éditeur Alberto Asor Rosa qui regroupe par définition les *œuvres* majeures de la littérature italienne embrassant potentiellement, par la découpe chronologique proposée, une quantité plantureuse de livrets d'opéra, n'en mentionne-t-il même pas un seul livret.<sup>111</sup> Il faut donc questionner les canons établis et élaborer une « nouvelle philologie »<sup>112</sup> afin de « reconstruire les ouvrages dans le cadre d'un nouveau discours ».<sup>113</sup> Une approche pluridisciplinaire « [souligne] l'ouverture interprétative d'un texte ».<sup>114</sup> Pour Roland Barthes « l'*interdisciplinaire* commence effectivement [...] lorsque la solidarité des anciennes disciplines se défait, peut-être même violemment à travers les secousses de la mode, au profit d'un objet nouveau, d'un langage nouveau [...] ; c'est précisément ce malaise de classification qui permet de diagnostiquer une certaine mutation. »<sup>115</sup> Ce mouvement vers l'ouverture est lié à la nécessité de reconsidérer le statut de la propre discipline et de réviser l'actualité de la terminologie et du système de classification en usage tout en élaborant une nouvelle terminologie et de nouvelles approches du texte

---

<sup>108</sup> « Comment classer Georges Bataille ? Cet écrivain est-il un romancier, un poète, un essayiste, un économiste, un philosophe, un mystique ? La réponse est si malaisée que l'on préfère généralement oublier Bataille dans les manuels de littérature. » In BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », in *op.cit.*, 1984, p. 71.

<sup>109</sup> Joe Moran utilise la notion de « undisciplined material » en parlant de la conception des formes littéraires par M. de Certeau. Voir MORAN, Joe, *op.cit.*, 2002, p. 70.

<sup>110</sup> ASOR ROSA, Alberto : *Letteratura italiana. Le opere, Volume II, Dal Cinquecento al Settecento*. Torino : Einaudi, 1993.

<sup>111</sup> Le livret d'opéra n'est donc pas considéré comme « œuvre ». S'impose ainsi la question du « regard rétrospectif » dans la classification des disciplines académiques, et de là des matières, question soulevée par M. Foucault dans son « *Archéologie du savoir* » : « Qu'est-ce donc que la médecine, la grammaire, l'économie politique ? Ne sont-elles rien, qu'un regroupement rétrospectif par lequel les sciences contemporaines se font illusion sur leur propre passé ? Sont-elles des formes qui se sont instaurées une fois pour toutes et se sont développées souverainement à travers les temps ? » In FOUCAULT, Michel : *L'archéologie du savoir*, 1969, p. 45.

<sup>112</sup> Clifford Geertz a forgé ce mot dans un contexte tout autre ; je l'utilise ici plus symboliquement. Pour la « nouvelle philologie » voir GEERTZ, Clifford : « Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought », in idem : *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, 1983, pp. 19-35.

<sup>113</sup> ZIMA, Peter, *op.cit.*, 2000, pp. 15-28 : 18.

<sup>114</sup> D. Bachmann-Medick utilise le mot allemand « Werkgefüge » que j'ai traduit comme « texte ». Voir BACHMANN-MEDICK, Doris : « Einleitung », in eadem (éd.) : *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main : Fischer, 1996, p. 25.

<sup>115</sup> BARTHES, Roland, *op.cit.*, 1984, p. 69-77.

pour permettre leur entrée en dialogue à travers « un nouvel espace entre les disciplines ». <sup>116</sup>

C'est surtout le terme « intertextualité » cogné par Julia Kristeva en référence aux ouvrages de Michail Bachtin qui ouvre une possible voie d'analyse. Selon P. Zima, J. Kristeva part de la supposition que les textes « littéraires n'existent pas comme des monades sans fenêtres ou comme des produits, mais qu'ils constituent eux-mêmes des *processus* de production ou, comme le définissait J. Kristeva, des processus intertextuels ». <sup>117</sup> Ces processus se réalisent comme « [réaction] consciente ou inconsciente aux textes anciens ou contemporains, oraux ou écrits ». <sup>118</sup> Le texte littéraire est vu comme « possibilité d'englober toutes les formes discursives, de les mettre en relation et de les transformer ». <sup>119</sup> Il sera montré au cours de ce travail dans quelle mesure cette « possibilité d'englober » quantité de « formes discursives » devient pertinente quand il s'agit du livret d'opéra.

### 3. L'ARCHEOLOGIE DU LIVRET : LE TEXTE D'OPERA COMME « AGENCEMENT AVEC LE DEHORS »

Une telle conception intertextuelle du texte permet, en analogie avec le concept de l'histoire forgé par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*, « de penser la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation) ». <sup>120</sup> Un texte qui se pose la question « de la découpe et de la limite ; ce n'est plus celui du fondement qui se perpétue, c'est celui des transformations qui valent comme fondation et renouvellement des fondations. » <sup>121</sup> Penser le texte comme « discontinuité », à la fois comme « le donné

---

<sup>116</sup> MORAN, Joe, *op.cit.*, 2002, pp. 64-65.

<sup>117</sup> ZIMA, Peter V., *op.cit.*, 1992, p. 89.

<sup>118</sup> Ibid. Le cas de Bachtin exemplifie que le roman peut être conçu de manière « dialogique ou intertextuelle » comme « processus dans lequel sont incorporées les formes linguistiques hétérogènes afin de produire un nouveau texte » (ibid.). Dans cette perspective le langage du roman, langage littéraire, devient « langage universel par excellence » dans le sens d'Eugenio Coseriu. E. Coseriu, à l'opposé de R. Jakobson, soutient dans son article *Thesen zum Thema Sprache und Dichtung* que « le langage poétique ou littéraire n'a pas de fonction linguistique propre, mais que c'est, bien au contraire, le langage poétique à être le 'langage universel' par excellence dans lequel se réalisent en principe toutes les possibilités linguistiques et toutes sortes d'expérimentations ». In COSERIU, Eugenio : « Thesen zum Thema Sprache und Dichtung », in STEMPER, Wolf-Dieter (éd.) : *Beiträge zur Textlinguistik*. München, 1971, p. 184. Cité par ZIMA, Peter : « Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne », in CSÁKY, Moritz et Richard Reichensperger (éds.) : *Literatur als Text der Kultur*. Wien : Passagen Verlag, 1999, pp. 41-54 : 42.

<sup>119</sup> ZIMA, Peter, in *ibid.*

<sup>120</sup> FOUCAULT, Michel, *op.cit.* 1969, p. 12.

<sup>121</sup> Ibid.

et l'impensable », <sup>122</sup> s'oppose à la pratique courante de la critique littéraire traditionnelle qui « contourn[e], réduit, effac[e] » <sup>123</sup> les discontinuités « pour qu'apparaisse la continuité ». <sup>124</sup> Par contre, l'incorporation du discontinu non seulement comme catégorie d'analyse culturelle, mais en élément porteur, voire constitutif, signifie « le passage de l'obstacle à la pratique ». <sup>125</sup> Le texte discontinu se soustrait à toute univocité en devenant une « pluralité enchevêtrée », <sup>126</sup> car « [d]ès qu'on l'interroge, [l'unité du livre] perd son évidence ; elle [...] ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours. » <sup>127</sup> L'histoire (littéraire) n'est pas perçue par les post-structuralistes comme une série continue et cohérente d'événements, de là ils proposent « au lieu de reconstituer des chaînes d'inférence » <sup>128</sup> décrire « des systèmes de dispersion. » <sup>129</sup>

La relation réciproque des signes « s'articule à chaque signification toujours à nouveau » <sup>130</sup> créant continûment, sur l' « l'axe syntaxique/diachronique », « de nouvelles possibilités de signification ». <sup>131</sup> Une perspective post-structuraliste de la transformation continue de significations part d'une « mise en question du *document* » et tâche de « travailler [le « document »] de l'intérieur et de l'élaborer », <sup>132</sup> de « décri[re] des relations » qu'il crée. <sup>133</sup> Le texte se résout et s'intègre dans un système enchâssé de textes et contextes ; il est pluriel et toujours déjà « texte-limite ». L'expérience « liminale » du texte le rend « inattribuable ». Deleuze et Guattari voient dans « les lignes et les vitesses mesurables » la constitution d' « un *agencement* ». « [L]a seule question quand on écrit, » poursuit Deleuze, « c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner. » <sup>134</sup> Cet « intertexte » qui « ne commence et n'aboutit pas, [qui] est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* », <sup>135</sup> plateau « qui n'a pas de commencement ni de fin, mais [qui a] toujours

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 16.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid. Pour M. Foucault, la « continuité » « c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet : la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée ». (pp. 21-22).

<sup>125</sup> Ibid., p. 17.

<sup>126</sup> Ibid., p. 66.

<sup>127</sup> Ibid., p. 34.

<sup>128</sup> Ibid., p. 53.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid., p. 73.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid., p. 36.

un milieu, par lequel il pousse et déborde », <sup>136</sup> ce « texte » fonctionne par « chaînons sémiotiques de toute nature [qui] y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses ». <sup>137</sup> Cet « *intermezzo* » n'est autre qu'un « rhizome », « processus immanent qui renverse le modèle [transcendant] et ébauche une carte », <sup>138</sup> un agencement qui « travaille [...] forcément sur des flux sémiotiques ». <sup>139</sup> Le rhizome, entité sémiotique se trouvant « [e]ntre les choses » <sup>140</sup> et procédant par un « mouvement transversal » <sup>141</sup> « n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification », <sup>142</sup> qui partent dans de différentes directions pour créer et recréer une « multiplicité [qui] se métamorphose en changeant de nature. » <sup>143</sup> Un événement cependant « microscopique » capable de « bouleverse[r] l'équilibre du pouvoir local », <sup>144</sup> événement-plateau sans début ni fin à la recherche de l'origine.

La conception sémiotique du livret d'opéra comme « texte ouvert », comme « agencement » ou « ligne » dessinant avec d'autres lignes une « carte », « branche » le livret à une multiplicité de discours et montre, comme on verra, que le livret est « connectable dans toutes ses dimensions ». De son statut d'entre-les-genres négligé par l'Histoire Littéraire ou écarté par les théories récentes, il devient « *entre-les-textes* », « intertexte » ou « *intermezzo* » dans le sens le plus productif du terme construisant un réseau de significations hétéroclites. L'opéra baroque « déborde » de son cadre prescrit par la philologie traditionnelle et procède pareillement au rhizome qui « opère sur le désir par poussées extérieures et productrices. » <sup>145</sup> Le désir « rhizomatique » du livret, comment se manifeste-t-il ? Que l'englobe-t-il ? À en croire Deleuze et Guattari « le monde » et beaucoup plus... « Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 31.

<sup>137</sup> Ibid., p. 13.

<sup>138</sup> Ibid., p. 31.

<sup>139</sup> Ibid., p. 33.

<sup>140</sup> Ibid., p. 37.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid., p. 32.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *op.cit.*, 1980, p. 23.

<sup>145</sup> Ibid.

politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenir ». »<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Ibid., p. 32.



### III. La sexualité du livret

---

En fait, la procréation ne se voit pas, elle s’imagine.

– Pierre Darmon, *Le mythe de la procréation à l’âge baroque*

#### 1. LE SUJET EN QUESTION

L’opéra, genre protéiforme, est composé d’une multitude de strates et constitue un point convergeant des savoirs et des épistémologies hétéroclites. Ce « genre d’excès et de déplacement par excellence »,<sup>147</sup> pour lequel « la distinction moderne entre le religieux et le civil, entre le sacré et le profane est considéré inadéquate »,<sup>148</sup> « fut accusé, plus encore que les autres genres dramatiques, de cultiver dans l’homme la concupiscence et de le détourner de Dieu ». <sup>149</sup> « Intertexte » à travers lequel « la société entière s’exprime à elle-même dans toute sa globalité hiérarchiquement articulée et avec tous les moyens expressifs à sa disposition »,<sup>150</sup> l’opéra était « le produit d’une nouvelle construction du sujet ». <sup>151</sup> Et Gary Tomlinson d’avancer :

Cette nouvelle voix incorporait un ordre nouveau de mise en signification que l’on supposait être à la base de toute perception et de toute communication. Le principe politique qu’elle transportait [...] était l’absolutisme ; l’expérience de la subjectivité qu’elle transmettait était celle d’un dualisme irrésolu.<sup>152</sup>

Le « dualisme », cette conscience nouvelle de la *différence*, commence au fur et à mesure à gagner du terrain dans de différents domaines du savoir. « Le cosmos uni, imaginé durant la Renaissance tardive comme souple gradation de l’immatériel aux substances matérielles les plus solides, connaît une rupture dans la nouvelle

---

<sup>147</sup> FRANKO, Mark : *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 1.

<sup>148</sup> STEFANI, Gino, *op.cit.*, 1987<sup>2</sup>, p. 9.

<sup>149</sup> LAURENTI, Jean-Noël : *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l’Académie Royale de Musique (1669-1737)*. Genève : Droz, 2002, p. 9.

<sup>150</sup> STEFANI, Gino, *op.cit.*, 1987<sup>2</sup>, p. 9.

<sup>151</sup> TOMLINSON, Gary : *Metaphysical Song. An Essay on Opera*. Princeton : Princeton University Press, 1999, p. 34.

<sup>152</sup> « This new voice embodied a new ordering of signification that was thought to underlie all perception and communication. The political principle it carried [...] was absolutism ; the experience of subjectivity it conveyed was one of unresolved dualism ». In *ibid.*

philosophie. »<sup>153</sup> À la charnière de deux conceptions épistémologiques différentes, au passage de la *similitude* à la *différence*, est apparue, comme l'a analysé Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, « pour la première fois cette étrange figure du savoir qu'on appelle l'homme, et qui a ouvert un espace propre aux sciences humaines ». <sup>154</sup> Si pour Gioseffo Zarlino selon l'épistémè la *similitude*, « la Basse<sup>155</sup> peut se dire quasi la base et le soutient des autres parties », car « de même que la Terre est mise en tant que fondement de tous les autres éléments, aussi la Basse a de telles propriétés qu'elle soutient, établit, fortifie et accroît les autres parties, et de là elle est mise comme base et fondement de l'harmonie », <sup>156</sup> pour Cyrano de Bergerac, couché un siècle plus tard « sur le gazon d'une rivière » et contemplant les reflets des arbres dans l'eau, le monde, devenu petit face à l'univers, a perdu toute stabilité. Cyrano se demande : « [M]ais que diray-je de ce miroir fluide, de ce petit monde renversé, qui place les chesnes au dessous de la mousse, et le Ciel plus bas que les chesnes ? »<sup>157</sup>

La « subjectivité », considérée jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle comme quelque chose d'« explicable », <sup>158</sup> car reflétant par un geste de *similitude* le fonctionnement du monde et de l'univers entier, perd sa lucidité et se transforme en entité « opaque ». <sup>159</sup> Cette époque de mise en question de la subjectivité, est considérée d'un côté comme une « crise », <sup>160</sup> une période de scepticisme et de doute. De l'autre, par contre, elle signifiait aussi une prise d'(auto)conscience. Pour négocier et communiquer au niveau culturel et d'une manière explicite cette conscience de l'« opacité » de la subjectivité se constitua la « représentation ». La « représentation » est un moyen pour mettre en évidence que le

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 35.

<sup>154</sup> FOUCAULT, Michel, *op.cit.*, 1966, pp. 15-16. La transition d'un système épistémologique à l'autre durant le XVII<sup>e</sup> siècle, telle que conceptualisée par Foucault, constitue une imprécision non pas seulement par son caractère réducteur : parlant d'une épistémologie, Foucault n'approfondit pas les discontinuités et le décalage dans les différents domaines épistémologiques. La question de la transition de *similitude* à la *représentation* dans le domaine du langage est beaucoup plus complexe et commence déjà pendant la Renaissance. Par contre, le système épistémologique de la *similitude* de la dans le domaine de la sexualité persiste jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècles. Il est malheureusement impossible d'approfondir les réflexions de Foucault dans le cadre du présent travail.

<sup>155</sup> Le mot italien employé par Zarlino, « Basso », renvoie en même temps à la « Basse » (continue) et au « bas ».

<sup>156</sup> ZARLINO, Gioseffo, 1558. Cité par ANGELIS, Marcello de, *op.cit.*, 2001, p. 107.

<sup>157</sup> BERGERAC, Cyrano de : « Sur l'ombre que faisoient des arbres dans l'eau », in *Lettres diverses*, édité par Luciano Erba. Milano, 1965, lettre VII, pp. 12-21. Cité par BRAIDER, Christoph : « Das autoritative Selbst : Identität vor Gericht bei Cyrano und Pascal », in BURGARD, Peter J. (éd.) : *Barock : Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien / Köln / Weimar : Böhlau, 2001, pp. 231-254 : 241.

<sup>158</sup> TOMLINSON, Gary, *op.cit.*, 1999, p. 35.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Voir FISCHER-LICHTE, Erika (éd.) : *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2001.

rapport entre le signifiant et le signifié n'est pas spéculaire, mimétique, relevant du système de la *similitude*. À l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle, la « représentation » équivaut à une recherche consciente et persévérante de signes qui marquent l'obliquité, l'écart et l'arbitraire du signifiant. La « représentation », idéation et formation conscientes et lucides de signes arbitraires, signifie l' « opacité » et l'impénétrabilité du monde et, plus particulièrement, de l'être humain. La « représentation » de la période en question opère à un méta-niveau en mettant continûment en scène le savoir de la *différence*. Pour ce faire, elle procède, dans le domaine du théâtre, par *inventio*<sup>161</sup> de signes « artificiels » et, dans un contexte linguistique, littéraire et culturel plus ample, par *amplificatio* des concepts, par création des signes tels l'emblème.<sup>162</sup> À travers la « représentation », technique d'une certaine manière « déconstructiviste » dans le sens de Paul de Man,<sup>163</sup> sont explorées les limites et les bornes de l'écart séparant le signifié du signifiant.<sup>164</sup> L'un des essais d'explorer linguistiquement et culturellement cet écart et cette nouvelle conscience de la *différence* était, telle est l'hypothèse qui sous-tend le présent travail, l'élaboration de l'opéra.

Au centre, effectif et imaginaire, de l'opéra, de cet « 'intermonde' de l'imaginaire »,<sup>165</sup> se trouve l'être humain : d'un côté les princes promoteurs de ce nouveau genre et de l'autre les personnages du livret se constituant dans le contexte de tout un réseau d'épistémès perdant leurs anciens sens et en acquérant de nouveaux. L'opéra fournissait un nouveau modèle, un nouveau langage pour « reformuler l'espace, le temps et le mouvement », celui de la subjectivité, « du 'soi' en tant qu'être matériel en

---

<sup>161</sup> Voir FISCHER-LICHTE, Erika : *Semiotik des Theaters, Volume 2. Vom « künstlichen » zum « natürlichen » Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen : Narr, 1995<sup>3</sup>, en particulier le chapitre 1.1. « Von der interpretatio der Signaturen zur inventio der Zeichen », pp. 11-28.

<sup>162</sup> L'un des chefs-d'œuvre de la littérature italienne qui exploite de nouveaux chemins de l'*elocutio* est *Il cannocchiale aristotelico* d'Emanuele Tesauo. Voir TESAURO, Emanuele : *Il cannocchiale aristotelico, O sia, Idéa dell'argyta et ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele, [...] Accresciuta dall'Autore di due nuovi Trattati, cioè, de' concetti predicabili, et degli emblemata*. Venezia : Paolo Baglioni, 1663 [1654].

<sup>163</sup> « Dichtung ist die avancierteste und verfeinerteste Form der Dekonstruktion; sie mag sich von kritischen oder diskursiven Texten nach der Ökonomie ihrer Artikulation unterscheiden, aber nicht ihrer Art nach. » In DE MAN, Paul : *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988, p. 48.

<sup>164</sup> Dans ce sens-là, et courant le risque d'être trop schématique, le « baroque » ne s'oppose pas de manière dichotomique au « classicisme », mais il l'*englobe*. Le baroque pourrait être défini ainsi comme classicisme avec, en plus, la représentation continue du méta-savoir.

<sup>165</sup> Expression utilisée par Jean-Charles Darmon dans un autre contexte, à savoir dans l'analyse de l'*L'autre monde* de Cyrano de Bergerac. Voir DARMON, Jean-Charles : *Philosophie épicurienne et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*. Paris : PUF, 1998, p. 212.

relation spatiale et temporelle avec d'autres êtres matériels».<sup>166</sup> Cette nouvelle concentration sur soi-même, sur son corps perçu à partir des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme « source d'information »<sup>167</sup> signifiait une nouvelle dynamique non pas seulement au niveau de la production artistique, mais aussi au niveau de la conception du propre corps dans son articulation imaginaire, réelle et effective. Se dessinaient les nouveaux contours de la subjectivité comme « être » effectif et comme processus fluide et instable, comme « devenir ». De là, inclure le corps humain dans l'analyse du livret d'opéra devient central et incontournable pour sa compréhension plus ample et plus profonde. Une approche tenant compte de l'aspect de la corporéité permet de « brancher » le livret à son contexte culturel. L'enjeu de l'opéra, c'est un double « devenir » : un devenir-texte et un devenir-corps.

## 2. L'ENJEU DU CORPS DANS LE PROCESSUS DE METAPHORISATION

### 2.1. Le sexe/*genre* comme « catégorie » d'analyse

La notion *genre*, dérivant du verbe latin *generare* »<sup>168</sup> et indiquant « initialement catégorie lexico-grammaticale »,<sup>169</sup> porte l'attention sur la « génération », la « création de significations, classifications et relations ».<sup>170</sup> À travers la différenciation entre « sexe », désignant le sexe biologique,<sup>171</sup> et « genre », entendu comme différence produite par la culture<sup>172</sup> et la société<sup>173</sup> « il est possible de différencier entre le sexe biologique et le sexe social ».<sup>174</sup> Cette différenciation permet de créer un « cadre culturel et historique qui rend [...] possible le questionnement de la construction [...] du *genre* et du *sexe* »,<sup>175</sup> différenciation pertinente pour le présent travail.

---

<sup>166</sup> NICHOLSON, Linda : « Was heißt 'gender' ? », in Institut für Sozialforschung Frankfurt (éd.) : *Geschlechterverhältnisse und Politik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 188-220 : 192.

<sup>167</sup> Ibid., p. 195.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> STEPHAN, Inge et Christina von BRAUN : « Einleitung », In : BRAUN, Christina von et Inge Stephan (éds.) : *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2000, pp. 9-15 : 9.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Voir LANDWEER, Hilge : « Philosophie », in BRAUN, Christina von et Inge STEPHAN (éds.), in *op.cit.*, 2000, pp. 231-246 : 236.

<sup>172</sup> Voir *ibid.*

<sup>173</sup> Voir LINDEMANN, Gesa : « Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion », in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.) : *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 115-146 : 115.

<sup>174</sup> STEPHAN, Inge et Christina von BRAUN : « Einleitung », in *op.cit.*, 2000, p. 9.

<sup>175</sup> Ibid., p. 10.

La question [posée par les études sur le genre] est comment les significations et les représentations sont-elles produites et quelle fonction y joue le système du *sexe/genre* ». <sup>176</sup> « Comment les relations entre les sexes sont-elles intégrées dans les processus sociaux de la reproduction matérielle, générative, symbolique et culturelle ? Comment les phénomènes de stratification et de ségrégation entre les sexes sont-ils produits à travers les processus de la transformation et du changement sociaux ? Quelle relation la dichotomisation des sexes, les relations hiérarchiques entre les différents groupes du *genre* et les représentations de la différence sexuelle entretiennent-elles ? » <sup>177</sup>

Le « *genre* » est-il une « *catégorie* d'analyse » <sup>178</sup> comme le soutient nombre de chercheurs ? Selon Alice Pechriggl, « la différence des sexes ne peut pas constituer une catégorie philosophique proprement dite », néanmoins « [e]lle peut être objet d'examen et de critique dans la mesure où elle figure comme une telle catégorie chez différents auteurs et au sein d'une tradition philosophique » <sup>179</sup> – et non pas seulement philosophique, mais aussi littéraire ou culturelle en général. Il sera question d'approfondir la question des « genres » dans les livrets d'opéra dans une telle perspective.

## 2.2. Le « discours » et le « corps »

Barbara Duden, auteure d'un répertoire sur l'histoire du corps, <sup>180</sup> était l'une des premières chercheuses à critiquer la dichotomisation trop nette entre « corps » et « discours » et d'une surévaluation du dernier : « Ici le corps, la « nature », la « biologie », là le milieu social, l'histoire. Ici l'« être humain » avec sa chair imaginée, en fin de comptes, comme immuable, là le vaste domaine de l'historique en principe

---

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> KNAPP, Gudrun-Axeli : « Politik der Unterscheidung », in Institut für Sozialforschung Frankfurt (éd.), 1994, p. 262. Les études sur le genre en tant que « critique des modèles essentialistes anthropologiques [ont] montré que l'être humain en 'animal symbolicum' (Susanne Langer ; Ernst Cassirer) *existe en grande partie comme culture* ; on ne peut pas faire abstraction de la culture. [...] Le « matériau » n'« existe » pas indépendamment de la culture spécifique, mais est accessible seulement à travers les phénomènes culturels. [« Le matériau » est] transformé par la culture ». In LANDWEER, Hilge : « Philosophie », in *op.cit.*, 2000, pp. 237-238.

<sup>178</sup> SHOWALTER, Elaine (éd.) : *Speaking of Gender*. New York, 1989, p. 1. Cité aussi par STEPHAN, Inge : « Gender, Geschlecht und Theorie », in BRAUN, Christina von et Inge STEPHAN (éds.), in *op.cit.*, 2000, pp. 58-96: 61.

<sup>179</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres. II. Critique de la métaphysique des sexes*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 203.

<sup>180</sup> Cf. DUDEN, Barbara : *Body History – Körpergeschichte. A Repertory. Ein Repertorium*. Wolfenbüttel : Tandem, 1990.

transformable. Cette délimitation a catapulté, du point de vue historique, le corps au-delà de l'histoire [...].<sup>181</sup> Seulement à travers une inclusion du « corps » comme objet d'analyse est-il possible de refléter « la préexistence des relations sociales, les mécanismes du pouvoir et de la domination, les normes des sexes, dans lesquelles ont déjà lieu des interactions ».<sup>182</sup> Comme soutient Andrea Maihofer, sans la « strate » corporelle, « la réalité du sexe/genre comme *mode d'existence* des individus historiquement concret n'est pas saisissable ».<sup>183</sup>

Analyser le corps comme il *est*, tenir compte de la strate corporelle dans les recherches requiert une approche alternative par rapport aux théories post-structuralistes et déconstructivistes qui favorisent la « discursivité » du corps. « De telles possibilités alternatives d'interprétation [...] ne consistent ni en dissolvant le corps matériel dans la construction culturelle de ses significations, ni en un retour à l'essentialisme biologique, mais en une conception de « biologie » et de « culture » comme processus multiples entretenant une relation d'interactions complexes et provoquant ainsi la constitution de relations sociales « incarnées », d'identités et de différences [...]. »<sup>184</sup>

Parmi les contextes et domaines dans lesquels le corps émerge comme « strate » pertinente pour les analyses et les recherches, figure la question de la reproduction et de la génération, question de grande importance pour le présent travail.<sup>185</sup> Hilge Landweer, en abordant cette question, s'appuie sur la théorie du symbole d'après E. Cassirer<sup>186</sup> et soutient que « dans *chaque* culture la génération, dans le contexte de la mortalité et nativité, conduit à des catégorisations du « sexe/genre » ». <sup>187</sup> La « culture » qui signifie

---

<sup>181</sup> DUDEN, Barbara : *Geschichte unter der Haut*. Stuttgart, 1991, p. 8. Cité aussi par MAIHOFFER, Andrea : « Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des 'Geschlechts' », in WOBBE, Theresa et Gesa Lindemann (éds.), *op.cit.*, 1994, pp. 236-263 : 238. Selon Inge Stephan, « au début des années 90 les débats sur le corps se sont compliqués » et ont mis le corps, plus que jamais, au centre des intérêts. D'après la thèse de J. Butler sur la discursivité du corps et du sexe, le « corps sexuellement marqué » ainsi que le corps dans sa dimension individuelle et matérielle sont émergés dans les discours critiques; le corps comme « chair » éprouvant de la joie, du désir et de la douleur. In STEPHAN, Inge, *op.cit.*, 2000, p. 72.

<sup>182</sup> MAIHOFFER, Andrea, *op.cit.*, 1994, pp. 236-237.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>184</sup> LUTTER, Christina et Markus REISENLEITNER (éds.) : *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien : Turia + Kant, 1998, p. 114.

<sup>185</sup> Cette question est particulièrement importante et pertinente pour les discussions actuelles qui portent, dans le domaine de la médecine, sur les nouvelles technologies de la reproduction.

<sup>186</sup> STEPHAN, Inge : « Gender, Geschlecht und Theorie », in *op.cit.*, 2000, p. 67.

<sup>187</sup> *Ibid.* Selon H. Landweer, « un rassemblement de personnes-individus peut se désigner comme 'culture', s'il se donne un passé et prétend à un futur. La création d'un monde symbolique au sein duquel l'historicité, et la temporalité en général, est rendue interprétable est l'acte constitutionnel spécifiquement humain même, la construction de la culture » (ma traduction). In LANDWEER, Hilge : « Generativität und

« cultiver la nature »<sup>188</sup> « repose sur la reproduction de l'espèce »,<sup>189</sup> ce qui est souvent considéré dans les discussions féministes actuelles, regrette H. Landweer, comme « naturalisme », « ontologisme », « essentialisme » et « biologisme ».<sup>190</sup> « Le problème de la génération est souvent négligé dans les discussions récentes ; [...] le corps comme signe sans référence aux processus génératifs est thématiqué, »<sup>191</sup> alors que « le phénomène de la reproduction de l'espèce et de ses mythifications symboliques » sert de « missing link » pour une « théorie de la signification du corps ».<sup>192</sup> « Peut-être », demande Maihofer, « l'espace d'une *théorie critique (sociale) du sexe/genre* s'ouvre-t-il seulement maintenant »,<sup>193</sup> en englobant le corps dans toutes ses significations dans les recherches ?

Complexe, détaillée et pertinente pour le présent travail est la position d'Alice Pechriggl qui part, dans son ouvrage *Corps transfigurés*,<sup>194</sup> d'un « complexe psyché-soma »,<sup>195</sup> « siège de la force imaginative »,<sup>196</sup> étant le « tronc dans le processus de la formation de l'imaginaire somatique ». Ce « complexe psyché-soma » est « le moyen et la source de la capacité, non résolue jusqu'aujourd'hui, d'imaginer, donc de produire « des images et des phantasmes ». <sup>197</sup> Le corps, lié à la psyché, est inséparable de la « *vis formandi* »<sup>198</sup> et de la représentation imaginée.<sup>199</sup> L'imaginaire du corps « n'est pas seulement constitutif pour la formation de la psyché [...], mais il joue aussi un rôle éminent dans la formation de l'imaginaire social, particulièrement dans l'imaginaire spécifique des sexes/genres ». <sup>200</sup> Pourtant, « il n'y a pas de délimitation nette entre l'imaginaire de la société [...] et son imaginaire spécifique des sexes/genres. L'imaginaire est lié partout de manière plus ou moins directe à la sexualité, au *genus*, aux

---

Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte », in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.), *op.cit.*, 1994, p. 147.

<sup>188</sup> Ibid., p. 164.

<sup>189</sup> Ibid., p. 147.

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid., p. 148.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> MAIHOFFER, Andrea, *op.cit.*, 1994, p. 240.

<sup>194</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes / genres. I. Du corps à l'imaginaire civique, I.* Paris : L'Harmattan, 2000.

<sup>195</sup> PECHRIGGL, Alice : « Der Körper in den Gestaltungen und Schichtungen des geschlechtsspezifischen Imaginären. Eine begriffssystematische Skizze », in FUNK, Julika et Cornelia BRÜCK (éds.) : *Körper-Konzepte*. Tübingen : Narr, 1999, pp. 25-35 : 29.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, I, 2000, p. 68.

<sup>199</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 1999, p. 30.

<sup>200</sup> Ibid.

catégorisations dichotomiques et aux relations de significations qui s’y étaie ». <sup>201</sup> La « dichotomie du soma-psyché ainsi que celle du corps-esprit [...] se rapportent à la différences des sexes/genres par étayage réciproque ». <sup>202</sup>

Une critique des sexes/genres doit comprendre une analyse des « relations tropiques » entre les paires dichotomiques qui « sont présentées, dans une tradition de penser la complémentarité comme hiérarchie qui est la nôtre, souvent comme détermination logique et nécessaire ». <sup>203</sup> « La métaphore est le trope qui est utilisé le plus souvent pour décrire cette relation. » Le processus de métaphorisation <sup>204</sup> ne comporte pas seulement une « transposition d’un aspect d’un domaine (psyché-soma) dans un autre (socio-historique) », mais aussi une ouverture du sens et une mise en sens ». <sup>205</sup> La métaphore est toujours aussi « production de nouveaux modes d’être ». <sup>206</sup> Cherchons à voir quels nouveaux modes d’être et quelles nouvelles significations la métaphore a produits au moment d’ouverture textuelle qui était en même temps le processus de constitution de l’opéra.

### 2.3. Le corps et la sexualité du livret

Sara Melzer et Kathryn Norberg avancent que « peu d’États étaient centrés sur le corps comme la France du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, [car] la rhétorique, les rites et le rythme de la vie politique dérivait des corps ». <sup>207</sup> Le présent travail montrera cependant que la centralité et l’importance du corps n’est pas une spécificité de la France du XVII<sup>e</sup> et

---

<sup>201</sup> Ibid., p. 28.

<sup>202</sup> Ibid., p. 26.

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> Michel Foucault s’est concentré dans son histoire (discontinue) de la sexualité sur la « liaison entre pouvoir, savoir et sexualité » (p.12) et sur « la répression [de la sexualité] depuis l’âge classique » (p.11) comme instrument, dans une société de plus en plus industrialisée et capitaliste, d’ « [exploiter] systématiquement la force de travail [en réduisant] au minimum » (p.12-13) les plaisirs. Dans la perspective de M. Foucault, le XVII<sup>e</sup> siècle constituait une sorte de tourniquet qui a changé le regard sur la sexualité en produisant une autre conception non seulement de la sexualité, mais aussi du corps humain. Voir FOUCAULT, Michel : *L’histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

<sup>205</sup> Ibid., p. 32.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.) : « Introduction », in eadem (éds.) : *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1998, p. 1. Il faut cependant préciser, car Ernst Kantorowicz, Alice Pechriggl et beaucoup d’autres encore ont démontré l’importance du corps humain et de sa potentialité symbolique pour toute organisation (socio-)politique dans beaucoup d’autres époques et dans beaucoup d’autres pays de l’Occident. Le recours à l’imaginaire symbolique du corps ne constitue pas une spécificité de l’État français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.



XVIII<sup>e</sup> siècles, mais se trouve également, entre autres, en Italie.<sup>208</sup> Foucault montre dans son *Histoire de la sexualité* que nos « sensations et perceptions du corps et du sexe sont sujettes aux changements sociaux et culturels, c'est-à-dire construites et de là historiques ». <sup>209</sup> Dans son livre *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Thomas Laqueur constate un « epistemic shift », <sup>210</sup> un « décalage épistémique », autour de l'Âge des Lumières, et conclut que « la perception et l'interprétation de nos organes sexuels sont », elles aussi, « déterminées par la culture » <sup>211</sup> et que notre regard sur l'anatomie même est conditionné par notre savoir. <sup>212</sup> L'« anatomie » est pour Laqueur une construction culturelle, par laquelle on a poursuivi en différents temps des intérêts différents ». <sup>213</sup> Selon Laqueur, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle était en vigueur ce qu'il appelle un « one-sex model », <sup>214</sup> c'est-à-dire une déduction de l'anatomie féminine de celle de l'homme, ce qui impliquait l'usage d'une terminologie « masculine » pour désigner le corps féminin. Était introduite une terminologie différenciée pour le corps féminin

---

<sup>208</sup> « Norbert Elias, Ernst Kantorowicz et Michel Foucault » n'ont pas focalisé sur cette période à cause du caractère « central du corps » (tout court), comme prétendent S. Melzer et K. Norberg (d'ailleurs, l'analyse d'E. Kantorowicz porte avant tout sur le Moyen Âge), mais parce que les vecteurs « France – XVII<sup>e</sup> siècle » permettent d'élaborer une conception différenciée des corps dans un moment et dans un pays donnés : N. Elias se concentre sur la « centralité » du corps du roi français afin de montrer sa spécificité par délimitation géographique (sur un axe synchronique) et M. Foucault analyse, sur un axe diachronique, la spécificité de la perception de la sexualité et du corps humain au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour la démarquer des siècles précédents et successifs. In MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.), *op.cit.*, 1998, p. 4.

<sup>209</sup> STEPHAN, Inge : « Gender, Geschlecht und Theorie », in BRAUN, Christina von et Inge STEPHAN (éds.), *op.cit.*, 2000, p. 86. En concomitance avec la parution de l'*Histoire de la sexualité* est paru un ouvrage fondamental sur la sexualité et la procréation au XVII<sup>e</sup> siècle titré *Le mythe de la procréation à l'âge baroque* de Pierre Darmon (voir DARMON, Pierre : *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*. Paris : Seuil, 1981). Cette contribution à l'histoire médicale et culturelle en général s'appuyant sur nombre de sources du XVII<sup>e</sup> siècle est l'un des premiers ouvrages à traiter de la construction et perception des corps et de la sexualité du point de vue historique et culturel. Une plus grande fortune quant à la réception a connu le livre *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* de Thomas Laqueur issu une dizaine d'années plus tard (voir LAQUEUR, Thomas : *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge / London : Harvard University Press, 1990). Voir aussi l'ouvrage de Nancy Tuana, intitulé *The Less Noble Sex. Scientific, Religious, and Philosophical Conceptions of Woman's Nature* (TUANA, Nancy : *The Less Noble Sex. Scientific, Religious, and Philosophical Conceptions of Woman's Nature*. Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press, 1993) reprennent le fil conducteur de P. Darmon pour l'insérer dans un contexte historique plus ample.

<sup>210</sup> LAQUEUR, Thomas, *op.cit.*, 1990, p. 10.

<sup>211</sup> STEPHAN, Inge, *op.cit.*, 2000, p. 86.

<sup>212</sup> Que le regard sur l'anatomie même ne peut pas se dire transhistorique, que chaque époque voit l'anatomie du corps humain d'une manière différente est exemplifié par une constatation de Descartes tirée de *Les passions de l'âme*, où le philosophe avance « que les autres parties de notre cerveau [sauf la glande] sont toutes doubles, comme aussi nous avons deux yeux, deux mains, deux oreilles, et enfin tous les organes de nos sens extérieurs sont doubles ». In DESCARTES, René : *Les passions de l'âme*. Paris : Flammarion, 1996, Article 32, p. 120.

<sup>213</sup> STEPHAN, Inge, *op.cit.*, 2000, p. 86.

<sup>214</sup> LAQUEUR, Thomas, *op.cit.*, 1990, p. 8.

seulement durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, quand la différence homme-femme n'était plus perçue comme un rapport quantitatif, mais qualitatif,<sup>215</sup> de *différence*.

Les premiers opéras ont été représentés, nous l'avons vu, à la cour princière d'abord en Italie et, plus tard, dans d'autres pays européens. Les occasions préférées pour mettre en scène un opéra, spectacle somptueux et coûteux, étaient les naissances et les mariages princiers lors desquels furent représentés des spectacles opulents se concentrant sur l'importance, le pouvoir et les richesses d'une dynastie.<sup>216</sup> Or, dès qu'il s'agit de notions moins abstraites et plus concrètes, l'attention est portée sur le corps humain et sur le travail métaphorique en jeu pour représenter non pas seulement le « pouvoir » dans son sens abstrait, mais, de manière plus concrète et plus « palpable », de représenter la « puissance » et la fertilité aristocratiques. Dans un système de pouvoir aristocratique, les dynasties « investissaient le pouvoir non pas dans des institutions anonymes, comme aujourd'hui, mais dans le corps »<sup>217</sup> des princes et des monarques. « Les métaphores corporelles, sexuelles et familiales fournissaient un mode de décrire, mettre en relation et maintenir l'ordre social et politique. Ces tropes familiaux, en même temps versatiles, ne consistaient pas d'une seule configuration ou signification fixe ».<sup>218</sup> Le trope, la métaphore en particulier, n'acquiert, quand il se réfère au corps humain, pas seulement une valeur rhétorique, mais aussi ontologique, car il produit, à travers la transposition, de nouveaux modes d'être.<sup>219</sup> Le trope s'ouvre à l'imaginaire et lance un processus de mise en significations et de constitution de sens. « Le langage des images » est en même temps « langage figuré/figurant », car « lié à l'objectal, à ce qui existe déjà sous, voire dans, une forme corporelle délimitée et dénommable ».<sup>220</sup> C'est « une forme qui est en même temps support d'autres significations ou qui peut en être chargée ».<sup>221</sup> Le processus de métaphorisation est caractérisé par un « mouvement de réciprocité »<sup>222</sup> dans lequel le corps ontologique sert d'étayage dans la construction du corps symbolique, alors que le corps symbolique est un support pour concevoir et percevoir le corps ontologique. « Un

---

<sup>215</sup> Ibid. Voir aussi MAIHOFER, Andrea : « Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des « Geschlechts », in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.), *op.cit.*, 1994, p. 238 et STEPHAN, Inge, *op.cit.*, 2000, p. 86.

<sup>216</sup> MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.), *op.cit.*, 1998, pp. 1-2.

<sup>217</sup> MERRICK, Jeffrey : « The Body Politics of French Absolutism », in MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.), *op.cit.*, 1998, pp. 11-31 : 21.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Cf. PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 1999, p. 32.

<sup>220</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit. I*, 2000, pp. 184-185.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Ibid., p. 213.

phénomène crucial au sujet du passage et de l'étayage entre les différents niveaux de l'être que sont le corps/Je singulier, son image et l'autoreprésentation de la collectivité est la circularité de la métaphore. Dans le cas de la métaphore civique corporelle, nous rencontrons souvent un corps-artifice social comme 'métaphore à double sens'.<sup>223</sup> »<sup>224</sup> Et Alice Pechriggl d'insister sur deux phénomènes lors du processus de métaphorisation : 1. « Celui, plus spécifique, d'une certaine pratique métaphorisante qui joue sur l'effacement des limites entre support et thème dans la métaphore puisque, dans la chaîne successive des deux métaphores, le thème de la première devient support dans la deuxième, déclenchant par là un mouvement circulaire de représentation-emprunt-signification [...]. »<sup>225</sup> 2. « Celui [...] de l'aporie du psyché-soma qui fait que la psyché ne peut forger ses propres phantasmes d'autoreprésentation que par emprunt au schéma corporel [...]. Dans le domaine beaucoup plus explicite du rapport entre corps et société, cette aporie se joue au niveau du corps comme toujours déjà formé, figuré et mis en scène et en forme par l'imaginaire social – les discours médicaux en premier lieu [...]. »<sup>226</sup>

Pour Antoine de Baecque, « le 'corps' est [...] un *mot charnière* : il prend en charge l'organisation politique, sociale et culturelle [...], tout en permettant au nouveau de se raconter, de forger un récit de ses propres origines, de sa 'mise au monde'. »<sup>227</sup> De là s'ensuit que la métaphore n'est pas seulement « une forme narrative [...] ; elle est aussi un mode de connaissance »,<sup>228</sup> elle parvient « à *lier* le récit et la connaissance, le sens et le savoir ». <sup>229</sup> Aussi le travail critique « consiste[-t-il] alors à porter attention aux intelligences créatrices de ces formes analogiques dans chaque société, à ce discours par métaphores, qu'il soit discursif, imprimé ou imagé, mis en place par les hommes politiques et les hommes de lettres »,<sup>230</sup> car « partout, entre ces échelles corporelles, s'introduit de la signification, plus encore : du savoir ». <sup>231</sup>

Toute pensée de la société et de l'histoire appartient elle-même à la société et à l'histoire.<sup>232</sup> Tenant compte de la circularité du processus de métaphorisation, il devient

---

<sup>223</sup> BAECQUE, Antoine de : *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*. Paris : Calmann-Lévy, 1993, p. 113. Cité par PECHRIGGL, Alice, *op.cit. I*, 2000, pp. 184-185.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> Ibid., p. 214.

<sup>227</sup> Ibid., p. 14.

<sup>228</sup> Ibid., p. 16.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid., p. 18.

<sup>231</sup> Ibid., p. 17.

<sup>232</sup> CASTORIADIS, Cornelius : *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, 1975, p. 8.

évident que ce n'est pas seulement la poésie (et la société en général) qui s'étaye sur le « corps vivant humain »<sup>233</sup> pour créer son imaginaire, mais c'est aussi (l'imaginaire de) la société qui forme le corps individuel. Le processus de métaphorisation auquel les corps formés servent de support est un processus toujours ouvert, une formation et « mise en images »<sup>234</sup> continues. « L'imaginaire [...] n'est pas image *de*. Il est création incessante et essentiellement *indéterminée* (socio-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* « quelque chose » ». <sup>235</sup> Le travail de métaphorisation devient d'autant plus significatif quand il s'agit du processus de constitution et de l'élaboration d'un nouveau genre littéraire, comme le livret d'opéra, dans le contexte de la réévaluation et du retissage du réseau épistémologique.

#### 2.4. Du corps symbolique au corps physique

Dans le sacré, rien n'est sacré, tout est corps, tout est pris dans ce matérialisme propre au christianisme.

– Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*

Ce n'est pas sans sujet que Diogene le Cynique [Diog. Laert. in ejus vita.] disoit qu'on ne peut exercer l'esprit qu'imparfaitement, si le corps ne participe à cet exercice.

– François de La Mothe Le Vayer, *Hexameron rustique ou les six journées passées à la campagne entre des personnes studieuses*

L'une des premières analyses exhaustives sur la double « nature » du corps royal a été effectuée par Ernst Kantorowicz dans son livre titré *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* publié en 1957. Kantorowicz<sup>236</sup> avance que le corps royal est constitué du « body politic » et du « body natural », formant, tous les deux, une « unité indivisible ».<sup>237</sup> Cependant, même si chacune des deux parties corporelles est « complètement contenue dans l'autre »,<sup>238</sup> le rapport entre les deux corps est, selon E.

---

<sup>233</sup> Ibid., p. 438.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Ibid., p. 8.

<sup>236</sup> Kantorowicz s'appuie dans sa recherche sur un document du XVI<sup>e</sup> siècle, le « Plowden's report ». In KANTOROWICZ, Ernst H. : *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press, 1997, pp. 7-23.

<sup>237</sup> Ibid., p. 9.

<sup>238</sup> « fully contained in the other ». In *ibid.*, p. 9.

Kantorowicz, hiérarchique : « De toute façon il n’y a aucun doute sur la supériorité du corps politic sur le corps naturel ».<sup>239</sup> Et Kantorowicz de poursuivre : « Le roi est un être géminé », une « *gemina persona* »,<sup>240</sup> « humain et divin, comme un Dieu-homme ». Pourtant, contrairement à Dieu, « le roi obtient sa nature double et géminée seulement par grâce et en deçà du Temps et non pas par nature et [...] pour l’Éternité : le roi terrestre n’est pas une personne géminée, il la *devient* par onction et le sacre ».<sup>241</sup> Le roi est « humain par sa nature et divin par grâce ».<sup>242</sup>

Jean-Marie Apostolidès a repris ce texte fondateur de Kantorowicz et a avancé en se concentrant sur la France louis-quatorzienne : « La théorie du double corps du roi établit une distinction entre le monarque en tant qu’individu privé et le monarque comme *persona ficta*, incarnation de l’Etat. Dans un même corps elle permet de différencier le roi du Roi. Le premier, homme particulier, possède un corps de chair soumis aux mêmes contingences que celui de ses sujets ; le second possède un corps symbolique qui ne meurt pas ».<sup>243</sup> Apostolidès avance que « la France s’est définie comme une nation à travers l’imaginaire du corps symbolique du roi »<sup>244</sup> qui fut construit à l’aide de tous les arts, telle « la peinture, la sculpture, les ballets, l’opéra, la poésie [et] la frappe des médailles ».<sup>245</sup> Ces « techniques différentes »<sup>246</sup> de plus en plus sophistiquées qui avaient « pour fonction de rendre visible l’imaginaire du corps symbolique »<sup>247</sup> du roi, ont cependant au fur et à mesure contribué à éclipser dans une certaine mesure le corps naturel du roi en le rendant, lui aussi, symbolique et inorganique. Le corps naturel s’étiola et fut remplacé par le corps symbolique à travers les étapes décisives de symbolisation. Le corps symbolique suppléa au corps naturel et le roi en chair et en os devint, telle la juste hypothèse d’Apostolidès, « roi-machine ». Une telle transmutation et transfiguration de l’imaginaire du corps royal sous Louis XIV est indubitablement constatable. Néanmoins, l’hypothèse d’Apostolidès implique une présence du corps naturel assez

---

<sup>239</sup> « However, doubt cannot arise concerning the superiority of the body politic over the body natural ». In *ibid.*, p. 9.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>241</sup> « The king is a twinned being, human and divine, just like the God-man, although the king is two-natured and geminate by grace only and within Time, and not by nature and [...] within Eternity : the terrestrial king *is not*, he *becomes* a twin personality through his anointment and consecration ». In *ibid.*, p. 49.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>243</sup> APOSTOLIDÈS, Jean-Marie : *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Minuit, 1981, p. 11.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 14.

manifeste au début du règne de Louis XIV sans laquelle un processus de symbolisation n'aurait pas pu prendre son essor. La symbolisation du corps royal devait se déployer de *quelque chose*, d'un corps naturel sous-tendant l'imaginaire culturel. Le processus de formation de l'imaginaire retourne dans un mouvement circulaire du corps symbolique au corps naturel. Quelle que soit sa forme et sa configuration, l'imaginaire du corps physique ne s'évanouit pas, il est toujours manifeste et primordial pour tout processus de métaphorisation et de tissage poétique. L'imaginaire du corps naturel alimente celui du corps symbolique qui sert à son tour de support pour la figuration du corps physique. Les deux corps sont liés, comme le disait déjà Kantorowicz, de manière indivisible.

Le mot de la « constitution de l'État » même renvoyait à l'origine à l'état physique du corps royal. Et Fanny Cosandey d'insister dans *L'absolutisme en France* : « La constitution, dans la sémantique de l'ancienne France, est [...] pensée comme « naturelle », dans la mesure où les théoriciens filent la métaphore organiciste du corps. »<sup>248</sup> Le royaume est tout d'abord pensé comme ensemble organique, tel qu'il fut conçu surtout par le juriste Jean de Terrevermeille<sup>249</sup> : « Le Royaume, *corpus mysticum*, est donc un ensemble organique dans lequel le *Caput* et les membres participent d'une indissoluble unité faite de l'obéissance des uns à la volonté de l'autre ».<sup>250</sup> Le fondement d'un acte symbolique comme la constitution de l'État était donc calqué sur la nature ontologique royale.<sup>251</sup> De là, la focalisation sur le corps naturel royal paraît-elle incontournable pour une analyse adéquate de la dimension symbolique d'une monarchie ou de toute autre forme de pouvoir dynastique, car « chaque événement qui survient dans la vie privée du roi entraîne des répercussions au niveau de son corps symbolique. Lorsque [le monarque] se marie, c'est la nation qui s'agrandit et reçoit en dot les nouveaux territoires ».<sup>252</sup> Au cas d'une excellente constitution corporelle, le roi possède

---

<sup>248</sup> COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON : *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris : Seuil, 2002, p. 67.

<sup>249</sup> Ibid., p. 68.

<sup>250</sup> Cf. BARBEY, Jean : *La Fonction royale. Essence et légitimité d'après les Tractatus de Jean de Terrevermeille*. Paris : NEL, 1983, pp. 378-380. Cité par *ibid.*, p. 68.

<sup>251</sup> « Quand nos ancêtres parlaient de la constitution du pays, ils posaient un constat et même une manière de diagnostic. Leur attitude, en effet, était la même que celle des médecins et alchimistes, dont la première démarche était de reconnaître à laquelle des quatre complexions reconnues depuis l'Antiquité appartenait un individu [...]. La constitution monarchique de la France était donc de nature ontologique avant que d'être de nature politique. » In ANTOINE, Michel : « La monarchie absolue », in BAKER, Keith Michael (éd.) : *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, vol.1, *The Political Culture of the Old Regime*. Oxford : Pergamon Press, 1987, pp. 3-5. Cité par COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON, *op.cit.*, 2002, pp. 69-70.

<sup>252</sup> APOSTOLIDES, Jean-Marie, *op.cit.*, 1981, p. 14.

des forces thaumaturgiques.<sup>253</sup> Pourtant, le pouvoir physique royal à conséquences métaphysiques ne se manifestait pas seulement le jour de son sacre. Comme le confirme un document anonyme, *La consommation du sacré mariage du roy* de 1660, c'était aussi durant le mariage que le roi était doté de puissances surnaturelles : « Le sixiesme [août 1660], le Roy, reuestu du Colier de l'Ordre, precedé de Cent Suisses, des Gardes de la Preuosté & de ceux du Corps, alla entendre la Messe en l'Eglise des Recollets, & toucha les Malades ».<sup>254</sup>

Si par contre la « constitution » de l'État était « mauvaise », comme il advint lors de la Fronde (lors de la Régence d'une femme et d'un étranger et non d'un roi français) et en pleine guerre,<sup>255</sup> cela avait pour corollaire, dans l'opinion publique, une déformation des corps ontologiques. Cette « déformation » se manifestait à deux niveaux : premièrement, dans les fameuses *Mazarinades* (dont furent publiées entre 1648 à 1653 plus de 5000),<sup>256</sup> c'étaient les corps d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, et du cardinal Mazarin qui acquéraient une dimension « monstrueuse ».<sup>257</sup> Mazarin, décrié comme « ministre diabolique, animal ou au moins efféminé [qui] par ses appétits destructeurs et débilitants détruit et désintègre l'État »,<sup>258</sup> fut considéré « la cause de nos problèmes ».<sup>259</sup> La nation française fut comparée à une femme enceinte ne pouvant pas accoucher « faute de sage femme »,<sup>260</sup> où la cause principale était la présence en France du cardinal Mazarin pour qui furent imaginés et figurés « les préparatifs de la descente aux Enfers ».<sup>261</sup> Quelques pamphlétaires parlant en médecins prescrivait à la France malade une « purgation »

---

<sup>253</sup> Une telle constitution était particulièrement favorable lors du sacre qui, explique Marc Bloch, « selon l'opinion la plus généralement répandue, conférait aux rois le droit de guérir [des écrouelles] ». In BLOCH, Marc : *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Strasbourg : Istra, 1924, p. 357.

<sup>254</sup> [ANONYME] : *La consommation du sacré mariage du roy, avec la serenissime Marie Therese, infante d'Espagne. Ensemble la benediction du Roy son Pere, la mettant entre les mains du Roy son Espoux. Auec les Ceremonies & Magnificences qui se sont faites à l'Entre-veuë des deux Roys, en l'Isle dite des Faizans*. Paris : Veuve Jean Morbois, 1660, p. 5.

<sup>255</sup> La conclusion définitive de la Guerre de Trente Ans advenait pour la France seulement lors de la Paix des Pyrénées en 1660.

<sup>256</sup> Cf. MERRICK, Jeffrey, *op.cit.*, 1998, p. 26.

<sup>257</sup> Pour dénoncer la manière dont régnaient la Régente et le cardinal, les auteurs des *Mazarinades* se servaient le plus souvent d'une rhétorique basée sur le corps naturel. La critique portait surtout sur les supposés plaisirs sexuels (illicites). La « constitution malade » de l'État fut attribuée à la « biographie perversité » du cardinal Mazarin et déduite de son « corps défiguré ». In *L'Effroyable Accouchement d'un monstre dans Paris*. Paris, 1649. Cité par *ibid.*

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Recueil général de toutes les chansons mazarinistes*. Paris, 1646, p. 6. Cité par *ibid.*

<sup>260</sup> Cf. SANDRICOURT, Sieur de : *La France en travail sans pouvoir accoucher faute de sage-femme*. Paris, 1652.

<sup>261</sup> Tel est le titre de la « Quatrième pièce des fictions politiques : *Les Preparatifs de la Descente du C. Mazarin aux Enfers, avec les Entretiens des Dieux sôuterrains, &c.* » In *ibid.*

afin de la guérir de ses « monstres abominables ».<sup>262</sup> L'un de ce pamphlétaire s'adressant à Louis XIV s'exclamait : « Il faut donc, SIRE, examiner les causes de la maladie de vostre Estat, & à la mode des bons Medecins, les purger, afin que les mauuais effets qu'elles produisent viennent à cesser. »<sup>263</sup>

Sur un autre niveau, la « maladie » de l'État dont on indiquait comme majeur responsable le corps physique « malade » du cardinal Mazarin, avait des « répercussions » sur le corps physique individuel des habitants. Ainsi une quantité plantureuse de pamphlets « décrit », en cette période politiquement difficile et incertaine, la « naissance des monstres » provenant des corps sains et innocents des citoyens.<sup>264</sup> Lorsqu'il était question, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de la « naissance de monstres » « on [se] réf[érait] exclusivement à Hippocrate qui voyait, à l'origine de ces diverses monstruosité, un excès ou une insuffisance de semence mâle ou femelle, [...] C'[était] le défaut de semence qui explique la formation des nains, des fœtus mutilés et des organes atrophiés ».<sup>265</sup> La « naissance des monstres » montre le processus circulaire de métaphorisation : la « constitution » de l'État dans son sens symbolique dérivant de la « constitution » physique du monarque, exerce à son tour une influence sur la constitution du corps naturel individuel.

Une prémisses pour que se rétablisse la paix dans le pays fut l' (auto-)domination du corps du monarque. Les critiques contre Mazarin contenaient souvent des conseils pour le jeune roi de « subordonner ses propres désirs au bien-être collectif »<sup>266</sup> afin d'améliorer la complexion de l'État.<sup>267</sup> Seul un prince « continent » et suivant la voie vertueuse est capable de jeter la base pour le bonheur de son peuple, rappelait Nicolas Faret dans son livre *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets* en suivant les

---

<sup>262</sup> *Consultation et ordonnance des médecins de l'état pour la purgation de la France malade*. Paris, 1649, p. 5. Cité par MERRICK, Jeffrey, *op.cit.*, 1998, p. 28.

<sup>263</sup> QUERCYNOIS, A.D. : *Les motifs qui ont empesché la paix jusques à present ; Et les seuls remedes qui la peuvent, sans difficulté, apporter dans peu de temps*. Paris, 1652, p. 4.

<sup>264</sup> Voir, à titre d'exemple, [ANONYME] : *La naissance d'un monstre espouventable Engendré d'une belle & ieune femme, natifue de Mark, à deux lieuë de Calais, le vingt-troisiesme Feurier 1649*. Paris : Veuve d'Antoine Coulon, 1649 et *L'Effroyable Accouchement d'un monstre dans Paris*. Paris, 1649. Cité par MERRICK, Jeffrey, *op.cit.*, 1998, p. 26.

<sup>265</sup> DARMON, Pierre, *op.cit.*, 1981, p. 104.

<sup>266</sup> *Le Zèle et l'amour des parisiens envers leur roi*. Paris, 1649, p. 2. Cité par MERRICK, Jeffrey, *op.cit.*, 1998, p. 28.

<sup>267</sup> Aussi, dans une lettre précédant son sacre, Louis XIV a-t-il soutenu que le « maintien de tous les Ordres du Royaume » était une condition « pour le restablissement de la Paix & de l'abondance ». In LOUIS XIV : *Lettre de cachet du Roy, envoyee a Monseigneur le Marechal de l'Hospital [...] Sur le sujet du Sacre & Couronnement de sa Majesté, qui se fera dans sa Ville de Rheims le 12 jour de Mars 1651*. Paris : Guillaume Sassier, 1651, p. 5.



préceptes d'Aristote.<sup>268</sup> Faret en se servant aussi des métaphores néoplatoniciennes pour associer de manière analogue le corps humain (microcosme) à l'univers (macrocosme),<sup>269</sup> déduit que « comme la lumière & les tenebres ne naissent que du Soleil, de mesme les bonnes & mauuases mœurs à quoy les pleuples sont enclins, ne procedent que des Princes, qui les animent au bien & au mal par leur exemple.<sup>270</sup> Si « ordinairement en vn Estat, ceux qui obeysent sōt enclins aux mœurs de ceux qui commandent »,<sup>271</sup> « ceux qui commandent » déduisaient à leur tour leur morale en la comparant, par raisonnement tautologique mais politiquement efficace, à la carrière ordonnée des astres. Le « Roi soleil »<sup>272</sup> et l'association de Cosimo I de Médicis au « cosmo » par jeu d'assonance<sup>273</sup> ne sont que deux parmi toute une série d'exemples qui rapprochent le fonctionnement ordonné et réglé du « microcosme » et du « macrocosme ».

L'opéra, en tant que célébration aristocratique, n'était pas seulement une occasion de rapprocher le « microcosme » et le « macrocosme », mais de porter l'attention sur le corps physique aristocratique. L'opéra fut représenté à l'occasion des « événements dynastiques », comme lors de la naissance ou du mariage princiers, qui constituaient les événements charnière de l'enchevêtrement du corps symbolique et du corps naturel. Lors de ces occasions, l'importance de ces deux significations corporelles se côtoyaient et ne créaient pas, comme le soutenait Kantorowicz, une « hiérarchie ». La fertilité effective et réelle d'un souverain acquis en de telles occasions de célébration (rituelles) une signification aussi capitale que celle du corps symbolique.

De même que « dans la monarchie [française] du XVII<sup>e</sup> siècle [...] le toucher des écrouelles », acte corporel du monarque, « a définitivement pris rang parmi les pompes

---

<sup>268</sup> « Vn bon Prince qui est obligé d'auoir vne moderatiō de vie [...] grande, [...] doit estre espris du desir de suiure la Vertu, [...] & encores pour le bon-heur qu'on voit naistre ordinairement parmy des peuples qui sont gouuernez par des personnes, dont les actions sont pures de toutes sortes de vices. » In [FARET, Nicolas] : *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets*. Paris : Toussaint du Bray, 1623, pp. 1-2. Aristote soutenait dans l'*Étique à Nicomaque* que « puisque le bonheur est une certaine activité de l'âme en accord avec une vertu parfaite, c'est la nature de la vertu qu'il nous faut examiner ». In ARISTOTE : *Étique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1990, I, 13, p. 80.

<sup>269</sup> Voir AERCKE, Kristiaan P. : *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany : State University of New York, 1994, p. 23.

<sup>270</sup> [FARET, Nicolas], *op.cit.*, 1623, (s.p.).

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>272</sup> « La vie théâtrale de la cour française transforma le corps mystique du roi en corps physique. [Louis XIV] joua le rôle du soleil non pas seulement quand il fut ainsi vêtu dans des ballets allégoriques, mais aussi durant le cycle journalier du lever au coucher. » In MERRICK, Jeffrey, *op.cit.*, 1998, pp. 15-16.

<sup>273</sup> Cf. BERTELLI, Sergio : *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*. Firenze : Ponte alle Grazie, 1995<sup>2</sup>, p. 21.

solemnelles dont s'entoure la splendeur du souverain », <sup>274</sup> le corps du souverain et sa présence effective dans les spectacles de cour ont été « centraux » non pas seulement « pour le ballet de cour », <sup>275</sup> comme l'a démontré Mark Franko, <sup>276</sup> mais aussi pour l'opéra. Les célébrations de cour comme « événements dynastiques » <sup>277</sup> ont donc été non pas seulement une « expression métaphorique d'une communauté ou de l'esprit dynastique en action », <sup>278</sup> mais aussi une expression « littérale » de l'importance du corps naturel des souverains. Sarah Cohen a avancé que « ce qui a été souvent écarté des recherches c'est la complexité avec laquelle se déroulait la performance [artistique et aristocratique] – à savoir la question que signifiait d'être aristocrate [...] ». <sup>279</sup> Être aristocrate, c'est surtout garantir une lignée tout en représentant l'enjeu des corps naturels et en hiérarchisant les rapports entre les sexes.

## 2.5. La force du souverain

Sur quel espoir nouveau, dans quels heureux climats  
Croyez-vous découvrir la trace de ses pas ?  
Qui sait même, qui sait si le Roi votre père  
Veut que de son absence on sache le mystère ?  
Et si, lorsqu'avec vous nous tremblons pour ses jours,  
Tranquille, et nous cachant de nouvelles amours,  
Ce héros n'attend point qu'une amante abusée...

– Jean Racine, *Phèdre*

Se sentir corps, c'est déjà se savoir image, promis au fragmentaire, au partiel, à la limite. [...] Je me perds, je m'y perds, j'y suis de n'y être pas, comme tous ces êtres en fuite de la poétique et de l'Opéra baroques.

– Christine Buci-Glucksmann, *La folie de voir*

L'opéra comme spectacle et comme poétique se déroulait dans le cadre de la connaissance et de la politique des sexes en vigueur. Dans l'opéra, moyen non seulement de représentation mais aussi de création de la dynastie, convergeaient les strates

---

<sup>274</sup> BLOCH, Marc, *Les Rois thaumaturges*. Cité par COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON, *op.cit.*, 2002, p. 84.

<sup>275</sup> « Entre 1651 et 1670 [Louis XIV] dansait [lui-même] dans les ballets de cour ». In FRANKO, Mark, *op.cit.*, 1993, p. 8.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>277</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 18.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>279</sup> COHEN, Sarah R. : *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 4.

épistémologiques et ontologiques avec la *praxis* politique. L'opéra s'insérait dans un cadre symbolique et politique plus ample, formé par l'imaginaire corporel et l'informant à son tour.

Le lien entre le monarque, sa sexualité et sa fertilité est, comme l'a montré Carol Blum à l'exemple de Louis XIV, un « attribut essentiel pour le règne » d'un souverain ainsi que pour « la royauté en général ».<sup>280</sup> L'exemple de Louis XIV, né plus de vingt ans après le jour du mariage de ses parents, Anne d'Autriche et Louis XIII, symbolise d'une manière ambiguë l'importance « d'une fertilité anxieusement désirée et la peur de son absence ».<sup>281</sup> Dans un contexte d'une dépendance du fonctionnement du corps naturel du souverain abonde, par conséquent, la croyance dite « païenne » dans les cultes rituels symbolisant ou mettant en relief la fertilité corporelle du couple régnant.<sup>282</sup> Le pouvoir du monarque ne résidait pas seulement dans l'exercice du pouvoir souverain, mais aussi dans sa puissance physique : « selon Georges Dumézil les idéologies royales indo-européennes reposaient sur trois fonctions : « souveraineté » (magico-religieuse et juridico-religieuse), puissance physique (principalement celle d'un guerrier) et fertilité (avec ses harmonies multiples : abondance, richesses, santé). »<sup>283</sup> La fertilité royale avait une signification politique, car « une mort soudaine ou une interruption de la lignée royale pouvait apporter un désordre civil ou une guerre ».<sup>284</sup>

La mise en scène et en signification de la « force » des souverains inextricablement liée à une « politique des sexes » s'alimentait d'un côté de la théorie humorale remontant à Hippocrate, Aristote et Galien, assidûment en vigueur au XVII<sup>e</sup> siècle et attribuant la chaleur à l'homme étant, *par conséquent*, « téméraire, actif et dynamique dans ses propres actions »<sup>285</sup> et la froideur à la femme étant, *en conséquence*, « timide, faible et

---

<sup>280</sup> BLUM, Carol : *Strength in Numbers. Population, Reproduction, and Power in Eighteenth-Century France*. Baltimore / London : Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 5-6.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> « [O]n a essayé de se demander », avance Pierre Goubert, « ce qu'était exactement la foi des Français, et comment le catholicisme du XVII<sup>e</sup> siècle fut réellement vécu. [...] A paru évidente [...] la survivance abondamment prouvée de rites et de croyances plus ou moins 'païennes' (cultes agraires, cultes solaires, lunaires, des pierres, des sommets, des grottes, carnivals, fêtes de la jeunesse, charivaris, étranges pratiques de mariage, vogue des sorciers, magiciens, guérisseurs, etc.) ». Dans un tel cadre de croyances et de rites populaires, « Louis XIV régnant [...] il y avait des saisons pour le mariage (février, mois de sacrifice du cochon, bien souvent) et d'autres pour les conceptions d'enfants (le printemps, bien sûr) ». In GOUBERT, Pierre : *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris : Fayard, 1966, p. 34.

<sup>283</sup> BLUM, Carol, *op.cit.*, 2002, p. 195 (note).

<sup>284</sup> Dans la pensée commune, « la santé du souverain se reflétait dans, voire déterminait, la prospérité du royaume. Si le roi était fertile, l'agriculture et le commerce prospéreraient ; s'il était, par contre, impotent, le royaume serait improductif ». In MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.), *op.cit.*, 1998, p. 2.

<sup>285</sup> FERRAND, Jacques : *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*. Paris : Anthropos, 2001, p. 17.

passive ».<sup>286</sup> De l'autre, la politique des sexes puisa dans les mythes fondateurs enclins à brouiller ses propres origines. Aussi la « loi salique » « quasiment inconnue [en France] vers 1450 [...], était[-elle] devenue [vers 1500] la base et la règle de l'organisation politique du royaume ».<sup>287</sup> « [P]resque tous les principes fondamentaux du droit public français tendent à remonter à la loi salique laquelle [fut] alors dotée d'origines mythiques ».<sup>288</sup>

Cette politique (des corps et des sexes) procédant par raisonnement circulaire ne déduisait de la « loi salique » pas seulement l'exclusivité masculine dans le règne, mais aussi une faveur particulière dans le manque de femmes, car on croyait qu'une lignée exempte de femme et ne consistant qu'en membres masculins dotait les derniers de forces surnaturelles, comparables à celles du roi.<sup>289</sup> Se manifeste une fois de plus la puissance de la circularité métaphorique, la fleur de lys, emblème royal de la France, étant elle-même enraciné, à cause de sa ressemblance à l'« appareil génital mâle et à la semence »,<sup>290</sup> dans l'imaginaire ontologique. Cette affirmation (et légitimation) de la supériorité masculine s'appuie, si l'on parcourt à rebours le processus de métaphorisation, sur la constatation que le (septième) mâle est reconnu (particulièrement) mâle. Cet *imprimatur* apparaissant sur le ventre de la femme (récompensée symboliquement de ne pas avoir mis au monde une fille) dérive par analogie de l'*imprimatur* que porte le roi comme « marque du choix divin ».<sup>291</sup> La « marque du choix

---

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> BEAUNE, Colette : *Naissance de la nation France*. Paris : Gallimard, 1985, p. 289. Cité par COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON, *op.cit.*, 2002, pp. 58-59.

<sup>288</sup> « Sa dimension mythique devient l'objet d'une construction totalisante à l'avènement des Bourbons » (Cosandey, p. 59) et à partir de 1586 la « loi salique » est considérée « loi immuable » remontant pour ainsi dire à des « temps immémoriaux » comme « l'affirme » un *Discours sur le sacre du roi* de 1654 : « Et de fait la Loy Salique qui nous donne nos Souverains, precede toutes nos autres Loix, & deuance nos plus anciennes coutumes ». In CERIZIERS, Sieur de : *Discours sur le sacre du roi*. Paris : Pierre Le Petit, 1654, p. 7. Ainsi « ce fut avec grande raison », continue l'auteur du *Discours sur le sacre du roi*, « que nos Ancestres couronnerent le ventre d'une de nos Reines, ne doutant point que l'enfant qu'elle portoit ne fust Roy, s'il estoit masle » (Ceriziers, p. 7). La reine, « ointe plus bas que le roi » (SEYSSSEL, Claude de : *La grand'monarchie de France*. Paris, 1541<sup>2</sup>, f°110 [attribué, selon Fanny Cosandey, à tort à Seyssel]. Cité par COSANDEY, Fanny : *La reine de France. Symbole et pouvoir*. Paris : Gallimard, 2000, p. 131) porte dans son ventre, peut-on dire, un être dont la complexion est, selon sa future fonction sociale, « perméable » ou « imperméable » aux effets spirituels de l'onction. In BEAUNE, Colette, 1985, p. 289. Cité par COSANDEY, Fanny, *op.cit.*, 2000, p. 58.

<sup>289</sup> « Nous tenons en France, » lit-on dans le *Discours*, « que le septiesme Masle qui naist sans interruption de Fille [...] guerrit des Escrouelles [comme le roi]. [S]i l'experience vaut mieux que [l]es raisons, il est certain que la fleur de Lys, qui paroist quelquefois sur le corps des Septiesmes, marque que cette faueur leur vient du credit, que nos Monarques ont dans le Ciel. » In CERIZIERS, Sieur de, *op.cit.*, 1654, pp. 20-21.

<sup>290</sup> ZANGER, Abby E. : *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford : Stanford University Press, 1997, p. 31.

<sup>291</sup> CUENIN-LIEBER, Mariette : « Être roi d'après les vers pour Louis XIV dans le *Ballet de la Nuit* et le ballet des *Noces de Pélée et de Thétis* », in BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et*

divin » relève de « la conception gallicane du droit divin, où le pouvoir vient directement de Dieu ». <sup>292</sup>

L'exemple de la France au moment du passage au règne personnel de Louis XIV en 1660 montre que « quand le jeune Louis XIV a commencé à régner, les propagandistes royaux accentuaient particulièrement la nature virile et masculine du monarque ». <sup>293</sup> Le corps naturel du souverain, crucial mais fragile, fut soumis non pas seulement à un processus de symbolisation et de métaphorisation, <sup>294</sup> mais aussi de divinisation afin de construire un corps symbolique fort et immuable. Pourtant, les mouvements contraires à la « divinisation » du souverain et de son corps ne manquaient pas. C'étaient en premier lieu les jansénistes à avoir tâché de dévoiler et de démanteler la nature supposée « divine » des souverains. Ils ont procédé par mettre au jour le « corps naturel » du roi, les « arcana imperii » ensevelis sous une couche de symboles et métaphores. Si les constructeurs propagandistes de la transcendance royale cherchaient à montrer la « divinité » du souverain, les jansénistes, tel Blaise Pascal, mettaient en relief la nature « humaine » des monarques. Les souverains, avance Pascal, ne règnent pas par droit divin ou naturel, mais par convention institutionnalisée. Il n'y a rien qui distingue les souverains des hommes ordinaires, sauf la conscience et le savoir des premiers d'avoir un corps naturel, une vie nue, et de ne jamais pouvoir le dire, de le cacher en « arcana imperii ». C'est la « double pensée » du roi à laquelle se référait Pascal dans les « *Trois discours sur la condition des grands* » : savoir que les « arcana imperii » consistent en l'« état naturel » des monarques et le passer sous silence en même temps. <sup>295</sup> Dans la

---

*de Thétis*. Venise, 1639 – Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999. Bern et al.: Peter Lang, 2001, pp. 51-66 : 59. Aussi le médecin Giovanni Ingegneri écrit-il en 1626 : « Perche tutte le cose fatte da Dio, & tutte le nature inuisibili, in conseguenza di quella Diuina bontà, & somma sapienza, la quale spiega se stessa, & si manifesta nella fabrica, & nell'ordine di tutto il Mondo, nella virtù delle stelle, nella vita de gli animali, et nell'ingegno de gli huomini, imprimono nella materia, & ne'corpi à lor prossimi certi segni dell'esser loro ». In INGEGNERI, Giovanni : *Fisionomia naturale [...]* Nella quale con ragioni tolte dalla Filosofia, dalla Medicina, & dall'Anatomia, si dimostra, Come dalle parti del corpo humano, per la sua naturale complessione, si possa ageuolmente conietturare quali siano l'inclinazioni de gl'huomini. Padova : Pietro Paolo Tozzi, 1626, p. 4.

<sup>292</sup> CUÉNIN-LIEBER, Mariette, *op.cit.*, 2001, p. 65.

<sup>293</sup> MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.), *op.cit.*, 1998, p. 6.

<sup>294</sup> Le processus de symbolisation a été évoqué dans le livre *Le roi-machine* de Jean-Marie Apostolides.

<sup>295</sup> Et Pascal, s'adressant à un prince pour l'instruire de sa « nature », d'avancer : « Vous devez avoir [...] une double pensée ; et [...] si vous agissez extérieurement avec les hommes selon votre rang, vous devez reconnoître, par une pensée plus cachée mais plus véritable, que vous n'avez rien naturellement au-dessus d'eux. Si la pensée publique vous élève au-dessus du commun des hommes, [...] l'autre vous abaisse et vous [tient] dans une parfaite égalité avec tous les hommes : car c'est votre état naturel. Le peuple qui vous admire ne connoît pas peut-être ce secret. Il croit que la noblesse est une grandeur réelle, et il considère presque les grands comme étant d'une autre nature que les autres. Ne leur découvrez pas cette erreur, [...]

pensée de Pascal, les corps des souverains ne sont pas divins, mais humains. Il s'ensuit qu'ils ne tendent pas vers la pureté céleste, mais vers l'impureté, la « corruption ».<sup>296</sup>

À l'occasion des célébrations aristocratiques comme naissances ou mariages, furent fêtés, avec des représentations culturelles dont l'opéra constituait une manifestation capitale, les souverains – corps sujets à la « génération » et à la « corruption ». L'opéra ne met cependant pas seulement en scène les corps naturels fertiles des monarques, mais aussi leur « passion » accompagnant, selon les conceptions médicales en vigueur, « par nécessité » chaque acte amoureux : « Le plaisir est introduit en nature par nécessité, d'autant que sans le plaisir nous ne serions incitez de rien faire pour la conseruation de nostre vie »,<sup>297</sup> affirme l'auteur anonyme du *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'homme et de la femme* de 1656.<sup>298</sup>

Mettre en scène (lors de la célébration du mariage) un opéra à *lieto fine*, concluant par un mariage, signifiait représenter l'importance de l'acte de la génération. Or, l'acte de la génération fut considéré au XVII<sup>e</sup> siècle comme privilège aristocratique, car selon une exégèse d'Augustin répandue dans cette époque, le « mariage » dans sa manifestation « populaire » était « toléré » comme « remède » pour les « incontinents ».<sup>299</sup> Il s'agit dans cette perspective non pas de se marier pour procréer, mais, conforme aux théories humorales, d'équilibrer la chaleur, élément constitutif du fonctionnement humain, et de

---

mais n'abusez pas de cette élévation avec insolence, et surtout ne vous méconnoissez pas, vous-même en croyant que votre être a quelque chose de plus élevé que celui des autres ». In PASCAL, Blaise : *Trois discours sur la condition des grands*, in *Œuvres complètes*, Tome deuxième. Paris : Hachette, 1913, pp. 15-19 : 17.

<sup>296</sup> Non pas seulement dans la pensée janséniste de Pascal, mais aussi selon Leibniz « tout être créé est sujet au changement ». In LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm : *La Monadologie*, édité par Émile Boutroux. Paris : Librairie Générale Française, 1991, p. 128. Dans le syllogisme subversif de Galileo Galilei, les corps célestes mêmes sont sujets à la « corruption » et à la « génération » : « Les corps célestes [...] ont dans leur nature des éléments contraires [...] sujets à la génération et à la corruption ; mais là où il y a contradiction, il y a aussi génération et corruption ; donc les corps célestes sont sujets à la génération et à la corruption. » In GALILEI, Galileo : *Dialogo dei Massimi Sistemi*, édité par Ferdinando Flora. Milano : Mondadori, 1996, p. 43.

<sup>297</sup> [ANONYME] : *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'homme et de la femme*. Paris : Edme Pepingue, 1656, p. 78.

<sup>298</sup> « Le plaisir n'a été ordonné par la nature, que pour exciter la procreation », poursuit-il en reproduisant l'ancien topos médical de la nécessité d'éprouver du plaisir, aussi l'homme que la femme, pour procréer. In *ibid.*, p. 69. Ce topos répété continûment jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, entre autre par les sages-femmes comme Louise Bourgeois ou Madame de la Marche, retraçait et réactivait le lien fondamental « existant » entre « plaisir, orgasme et génération ». In LAQUEUR, Thomas, *op.cit.*, 1990, p. 67.

<sup>299</sup> « Car ceux qui se sentent pressez, & comme forcez de leur humeur, doivent auoir recours au mariage ». D'après cette interprétation de la « pensée de saint Paul » (DARMON, Pierre, *op.cit.*, 1981, p. 18), « l'Eglise ne se soucie pas que l'on face des enfans, ains au cōtraire desireroit que toutes personnes fussent vierges, encores qu'elle ne le cōmãde pas. Mais elle souhaite & commande que l'on euite la fornication, & si on ne la peut euite, elle accorde le remede du mariage ». In [ANONYME], *op.cit.*, 1656, p. 68.

« tempérer la concupiscence [...] ». <sup>300</sup> Pourtant, alors que la population « ordinaire » a « recours au mariage » à cause de sa « fragilité » constitutive, <sup>301</sup> les souverains ont le privilège et le « devoir » de « recourir au mariage » pour pourvoir à l'existence de l'État. Aussi leur « plaisir » ne relève-t-il pas d'une « fragilité » humorale, mais de leur sens de responsabilité envers leur peuple. Pourtant, dans la mesure où « le mariage sert de loy aux voluptez, » il « permet [aussi] les voluptez sous la loy de temperance ». <sup>302</sup> « [L]a luxure [...] est limitée pour le regard des hommes sous les loix de mariage. » <sup>303</sup> La « luxure » est bien entendu « limitée » et non pas écartée, car en écartant la « luxure » on éclipserait aussi le « plaisir », l'élément constitutif de la « procréation » et de l'Etat. De là, le « mariage » doit toujours garder l'équilibre entre « permettre » et « soumettre » les voluptés et les passions. <sup>304</sup>

Dans l'opéra, l'espace s'étendant de la « soumission » à la « permission » des passions et des plaisirs est traduit en rhétorique qui « règle » les enjeux du corps, des plaisirs et des passions. Ces enjeux ne sont ni préétablis, ni prescrits, car l'opéra est un genre « naissant » lui-même. De là, la traduction et transformation en rhétorique est un processus ouvert, un champ d'expérimentation contenant potentiellement la possibilité d'échapper aux contraintes rhétoriques. <sup>305</sup> L'opéra à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle est à la recherche de sa propre définition et de sa légitimation. Que l'opéra fut plutôt enclin à exploiter le côté de la « permission » que celui de la « soumission » des passions, le montre l'expression cognée de la « morale d'opéra » qui désigne, comme le rappelle Jean-Noël Laurenti en se référant à l'opéra français à partir de son institutionnalisation, une « morale légère, galante, laxiste, dont on considère en général qu'elle relève d'un épicurisme facile ». <sup>306</sup>

---

<sup>300</sup> DARMON, Pierre, *op.cit.*, 1981, p. 18.

<sup>301</sup> « Toutesfois parce que la fragilité de l'homme est telle, que la plus part ne se peuvent passer de la conioncion naturelle, on tolere le mariage [...]. » In [ANONYME], *op.cit.*, 1656, p. 67.

<sup>302</sup> Ibid., p. 78.

<sup>303</sup> Ibid., p. 76.

<sup>304</sup> Ce qui n'est pas facile, comme le constate La Mothe le Vayer dans *La morale du prince* : « Mais il n'y a point d'Ames si pures, ni si priuilegiées, qui ne ressentent le mouuement des Passions. Les plus accomplis des hommes sont ceus qui leur resistent le mieus, comme on dit que les plus parfaits sont ceus qui ont le moins d'imperfectiōs. Nous n'auons qu'une raison qui nous regle & nous guide, contre vn grand nombre de passions qui nous desreglent & nous esgarent. » In LA MOTHE LE VAYER, François de : *La morale du prince*. Paris : Augustin Courbé, 1651, p. 16.

<sup>305</sup> « L'esthétique [telle que nous la concevons aujourd'hui] commence au moment précis où se termine la rhétorique », à savoir, selon T. Todorov, dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*. Paris : Seuil, 1977, p. 141.

<sup>306</sup> LAURENTI, Jean-Noël, *op.cit.*, 2002, p. 24. L'opéra fut critiqué surtout pour son côté « immoral » : « C'est d'abord l'immoralité de cette morale qui caractérise l'atmosphère de l'opéra, et c'est essentiellement sous cet angle que ses censeurs l'ont attaqué, en l'accusant de libertinage ». In *ibid.*

Il y a une transition et un changement dans la conception du « licite » dans l'opéra dans la période envisagée dans le présent travail, comme il sera démontré dans les prochains chapitres. La mise en texte du corps naturel des souverains s'éloigne dans l'opéra institutionnalisé (l'institutionnalisation de l'opéra est advenue en France en 1669/1672) de son but premier, celui de la représentation de la « force salutaire » des souverains (mieux : du souverain) pour devenir signifiant vidé de son sens « rituel » et pour se transfigurer en « force vulgaire » accessible à tous et ouverte désormais à de nouvelles mises en significations et en sens.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> Les librettistes, liés à la cour des princes en Italie et à celle du roi en France, participèrent de la construction et de l'échafaudage du pouvoir absolutiste. Ils défendaient, comme d'ailleurs Corneille, la théorie du droit divin et l'idée de l'*imprimatur* (voir LACOUR-GAYET, Georges : *L'Education politique de Louis XIV*, Livre II, ch. I. Paris : Hachette, 1898, pp. 353-354. L'auteur cite les ouvrages de André Duchesne, *Les Antiquités et Recherches de la grandeur et majesté des rois de France*, 1609, et Molinier, *Politiques chrétiennes*, 1621), de la *visibilité* du « physique du roi ». De même que Corneille qui dans son *Don Sanche d'Aragon* fait reconnaître à la reine d'Aragon son enfant disparu par « le vrai sang des Rois » (CORNEILLE, Pierre : *Don Sanche d'Aragon*, IV, 3, v. 1315. Cité par CUENIN-LIEBER, Mariette, *op.cit.*, 2001, p. 59), les librettistes, tel Benserade dans les deux ballets de l'opéra *Les noces de Pélée et de Thétis*, défendent la même conception.



**B. À la croisée des discours : Hercule dans les opéras italiens et français  
(1638-1674)**

---

## I. Hercule entre textualité et sexualité : De la « naissance » des dynasties à l'« invention » de l'opéra

---

### 1. HERCULE : FIGURE PARADIGMATIQUE POUR L'INVENTION DE L'OPERA

Le présent chapitre traite d'Hercule, de la figure mythologique inextricablement liée à une réflexion sur les « origines » dynastiques ainsi que sur les fondements des institutions. Hercule, homme fort par excellence, apparaît non seulement à la tête de la « naissance » des dynasties, mais aussi de l'« invention » des arts institutionnalisés, comme dans le cas de l'opéra français. L'*inventio* de l'opéra français, ce fut, avant tout, la recherche et le regroupement conscients et efficaces de *topoi* poétiques et la figure mythologique d'Hercule s'y prêtait fort bien.<sup>308</sup>

Le double statut du mot « invention », se référant à la fois à la création de l'opéra comme œuvre d'art et comme institution et lieu de son exécution, fut déjà inscrit dans le privilège même, accordé en 1672 à Jean-Baptiste Lully, qui permit à ce dernier de « faire des Representations [...] des pieces de Musique qui seront composées, tant en Vers François, qu'autres Langues étrangères, pareilles & semblables, aux Academies d'Italie ».<sup>309</sup> Grâce à ce privilège, inclus également dans les premiers livrets d'opéra français imprimés, Louis XIV ouvrit la voie, en mars 1672, à la représentation des opéras et, en septembre 1672, à la publication des œuvres de Lully « étant purement de son *invention* ».<sup>310</sup> Le mot « invention », relevant du domaine de la rhétorique, est souvent concurrencé par le mot « naissance » qui renvoie plutôt au domaine de la filiation et à un moment beaucoup plus précis dans le processus créateur. Aussi Philippe Beaussant, dans sa communication proposée dans le cadre du colloque sur *L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra*, tenu à Rome les 4-5 février 2000, choisit-il de parler de

---

<sup>308</sup> J'emploie le mot « topos » et « lieu commun » dans le sens de la rhétorique classique, surtout celle de Cicéron et de Quintilien, qui voyaient les *loci* comme *sedes argumentorum*, comme « lieux de résidence où des possibilités d'argumentation attendent d'être découvertes et d'où l'on doit les tirer ». In QUINTILIEN : *Institutio oratoria*, v.x. 20. Cité par MOSS, Ann : *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève : Droz, 2002, p. 31.

<sup>309</sup> PERMISSION POUR TENIR ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, EN FAVEUR DU SIEUR DE LULLY. Edits Royaux, mars 1672. Toutes les citations et les extraits des livrets du XVII<sup>e</sup> siècle gardent l'orthographe originale.

<sup>310</sup> PERMISSION POUR TENIR ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, EN FAVEUR DU SIEUR DE LULLY. Edits Royaux, 20 septembre 1672. Je souligne.

la « naissance de l'opéra français »<sup>311</sup> et Françoise Decroisette préfère-t-elle intituler, la même année, un ouvrage sur les débuts de l'opéra italien *La Naissance de l'opéra*.<sup>312</sup> L'oscillation entre « invention » et « naissance » qui pourrait paraître trop subtile pour mériter une analyse, est pourtant significative, car elle témoigne de la difficulté de conceptualiser le moment – ou les moments – constituant la création, la *poiesis*, d'un genre et de son instauration.

C'est précisément dans ce contexte multiple où s'interpénètrent les réflexions rhétoriques, ontologiques et généalogiques sur la création d'un nouveau genre et d'une nouvelle institution, qu'émerge la figure emblématique et paradigmatique d'Hercule comme héros versatile et *polytropos*, capable d'amalgamer les différents *topoi* rhétoriques et lieux communs ontologiques qui pénètrent la textualité de l'opéra. La figure d'Hercule embrasse différentes strates discursives à la charnière entre « invention » et « naissance », entre rhétorique et génétique ainsi qu'entre généalogie textuelle et institutionnelle. Si Hercule représentait, au cours du Moyen Âge et dans la mémoire collective, par son « dodecathlon », ses douze travaux, le type de l'homme viril et fort, son usage et son maniement deviennent, au cours du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, beaucoup plus complexes et subtils. Dans une époque, comme le souligne Stephen Orgel, profondément marquée par la question de la légitimité,<sup>313</sup> Hercule s'est transformé en figure paradigmatique polyédrique, c'est-à-dire en légitimateur des institutions et en garant de la continuité dynastique. Il est devenu l'emblème de la *filiation*.<sup>314</sup> Or, il est intéressant de voir quels usages les librettistes des premiers opéras firent de ce héros. Ce n'était pas le « dodecathlon » qui les attirait : les douze travaux d'Hercule se sont réduits, au sein du livret, en débris inertes, en catalogue plat souvent lacunaire sans fonction particulière pour la compréhension et la profondeur du texte. En puisant dans les différents moments de l'histoire et de la vie d'Hercule, les librettistes des premiers opéras se sont détachés de la simple mise en relief de ses prouesses et de sa force physique. Ils

---

<sup>311</sup> BEAUSSANT, Philippe : « Au carrefour des traditions et des genres : *Psyché* », in GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.) : *Le théâtre en musique et son double (1600-1762). Actes du Colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra »*, Rome, 4-5 février 2000. Paris : Champion, 2005, pp. 43-51 : 43.

<sup>312</sup> DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEULLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001.

<sup>313</sup> ORGEL, Stephen : « The Exemple of Hercules », in KILLY, Walther (éd.) : *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1984, pp. 25-47 : 27.

<sup>314</sup> Selon Stephen Orgel, « à un moment ou autre, presque chaque maison royale en Europe réclamait sa descendance de ce personnage : l'institution de la monarchie voulait Hercule comme partie de la famille ». In ORGEL, Stephen : « The Exemple of Hercules », in KILLY, Walther (éd.), *op.cit.*, 1984, p. 25. Ma traduction.

ont accordé une importance beaucoup plus grande aux épisodes potentiellement transformables en discours portant sur l' « invention » et sur la « naissance », bref, sur la filiation.

Dans le présent travail, je me concentrerai sur l'étude de trois livrets profondément liés aux questions de filiation, de légitimité et de généalogie, à savoir *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* du librettiste Ottaviano Castelli et du compositeur Angelo Cecchini, opéra représenté lors de la naissance de Louis XIV, en 1638, à l'ambassade française à Rome ; *Ercole amante* de Francesco Buti et de Francesco Cavalli, représenté en 1662 à l'occasion du mariage du Roi-Soleil ; et *Alceste ou le triomphe d'Alcide* de Philippe Quinault et de Jean-Baptiste Lully, deuxième opéra représenté à l'Académie Royale de Musique, en 1674, deux ans après son institutionnalisation. Ces trois opéras, écrits lors d'occasions particulières – naissance, mariage et institutionnalisation d'un genre – requéraient, par leur caractère performatif et symbolique, un usage méticuleux des mythes. Les strates discursives portant sur la « naissance » et l'« invention » ainsi que sur l'usage concerté de la figure d'Hercule se déploient à de multiples niveaux et invitent à une lecture multiple des livrets.

L'importance et l'usage récurrent de la figure d'Hercule dans les contextes littéraires et politiques ont été minutieusement étudiés, pour le XVI<sup>e</sup> siècle, par Marc-René Jung dans son célèbre ouvrage intitulé *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle*.<sup>315</sup> L'œuvre de Jung s'arrête cependant en 1600, au moment de l'invention de l'opéra en Italie. La démarche proposée dans le présent travail consiste à saisir et à analyser l'usage spécifique de la figure d'Hercule dans le livret de 1638 à 1674. Comme l'illustre l'exemple paradigmatique d'Hercule, le livret d'opéra ne fut pas seulement un discours représentatif du pouvoir absolutiste, mais un moyen efficace pour la construction du réel. Louis Marin, dans son ouvrage intitulé *Le portrait du roi*, a d'ailleurs insisté, dans un contexte plus large, sur l'importance et le pouvoir des discours représentatifs lors du règne de Louis XIV :

Si [...] la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginativement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titres du présent et du vivant à l'être, autrement dit, si la représentation non seulement reproduit en fait mais encore

---

<sup>315</sup> JUNG, Marc-René : *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Genève : Droz, 1966.

en droit les conditions qui rendent possibles sa reproduction, alors on comprend l'intérêt du pouvoir à se l'approprier. Représentation et pouvoir sont de même nature.<sup>316</sup>

Le « pouvoir », selon Marin, « c'est *instituer* comme loi la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force. Et c'est ici que la représentation joue son rôle en ce qu'elle est à la fois le *moyen* de la puissance et sa *fondation* ». <sup>317</sup> En tant que « dispositif représentatif », <sup>318</sup> le livret fonctionne comme créateur et promoteur du pouvoir monarchique. Comme tout discours représentatif, il transforme le pouvoir en texte, il « met la force en signe ». <sup>319</sup> Le pouvoir du signe et du discours représentatif réside dans le fait que le « roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images ». <sup>320</sup> De là l'importance d'analyser, dans trois contextes différents, le livret d'opéra et la figure d'Hercule comme producteurs et porteurs du pouvoir monarchique. Le pouvoir politique du texte et la force productrice inscrite dans la figure d'Hercule, n'ont, jusqu'au présent, été analysés que sporadiquement. L'un des ouvrages les plus récents portant sur l'analyse de la textualité du livret, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)* de Jean-Noël Laurenti, remarquable par sa richesse d'idées et sa profondeur, éclipse cependant d'une manière consciente la dimension politique du livret. Comme l'explique l'auteur : « Pour ne pas [...] étendre [le champ] démesurément, nous avons laissé de côté les questions politiques et sociales : représentation de la monarchie, sa légitimité, les fondements de l'existence d'une aristocratie, etc., questions qui ont déjà été partiellement explorées ». <sup>321</sup> C'est exactement ici, à la charnière entre représentation du pouvoir et questions de légitimité et de filiation, que notre étude sur la figure d'Hercule entend se développer.

Le livret d'opéra ne contenait pas seulement le sens littéral du texte renvoyant à une généalogie fictive lointaine du monde gréco-latin et à son décodage (conçu comme passetemps d'une élite érudite de moins en moins nombreuse), mais aussi un niveau allégorique qui sous-tend le texte et dont le décryptage fut explicitement encouragé par les premiers créateurs français et italiens de l'opéra. Et Quinault d'affirmer dans le prologue de *Cadmus et Hermione* : « Le sens allegorique de ce sujet est si clair qu'il est

---

<sup>316</sup> MARIN, Louis : *Le portrait du roi*. Paris : Minuit, 1981, pp. 10-11.

<sup>317</sup> Ibid., p. 11. Je souligne.

<sup>318</sup> Ibid.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ibid., p. 12.

<sup>321</sup> LAURENTI, Jean-Noël : *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*. Genève : Droz, 2002, p. 16.

inutile de l'expliquer ». <sup>322</sup> La référence au roi et aux discours portant sur la légitimation dynastique et institutionnelle, n'est pourtant pas tangible uniquement dans le prologue du livret. Certes le prologue est l'endroit où elle est la plus condensée et explicite. <sup>323</sup> La référence au roi dépasse cependant le cadre étroit du prologue, car elle se manifeste déjà à travers le choix du sujet, dès le moment de l' « inventio » poétique, première étape fondamentale de la construction du livret. C'est à partir du choix et de l'actualisation des mythes ainsi que de leur opérationnalisation au sein du livret, bref, à partir de la question de savoir *pourquoi* les librettistes (ou le roi même) ont pu choisir un certain épisode mythologique, que l'on peut saisir la signification intra- et extratextuelle du livret dans toute son ampleur.

Le choix d'Hercule, du héros fort et viril par excellence, peut sembler s'imposer presque nécessairement comme représentant parfait du pouvoir royal. Il est cependant nécessaire de rappeler le statut ambigu que ce héros acquiert dès l'Antiquité. Pour Stephen Orgel, « depuis les sources les plus anciennes ce demi-dieu a mené une double vie morale : il est l'incorporation d'une force brutale et d'une passion destructive, mais aussi le civilisateur et défenseur de l'humanité. Héros stoïque et modèle de vertu, il est aussi l'archétype de lubricité et de glotonnerie ». <sup>324</sup> Dans les livrets d'opéra, le héros ambigu de jadis persiste, mais il est déresponsabilisé ; dans ce nouveau genre, Hercule se transforme en un personnage guidé malgré soi par les déités supérieures omnipotentes ; il devient une victime souffrante, dépourvue de fautes, d'erreurs et de péchés errant dans un univers soumis à un destin fatal. Certes la mise en relief de la victimisation d'Hercule est un (faible) essai fait pour gommer le caractère ambivalent qui lui était propre dès l'Antiquité. En déresponsabilisant Hercule et en le concevant comme un jouet dans les mains des Dieux, les librettistes ne réussirent cependant pas à le rendre ni moins ambigu ni plus pur, fort ou viril. Bien au contraire, en situant Hercule, comme il a déjà été dit, au sein d'une réflexion sur la filiation, ils ajoutèrent la dimension, primordiale et assez

---

<sup>322</sup> QUINAULT, Philippe : *Cadmus et Hermione*. Paris : Ballard, 1673, Prologue, s.p.

<sup>323</sup> Selon Philippe Beaussant, c'est surtout le prologue qui fonctionne comme porteur d' « allusions politiques » : « Enfin, dans le *Prologue* des allusions politiques transfigurées par la mythologie annoncent ce qui deviendra la règle dans toutes les grandes œuvres lyriques de Lully ». In BEAUSSANT, Philippe : « Au carrefour des traditions et des genres : *Psyché* », in GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.), *op.cit.*, 2005, p. 46.

<sup>324</sup> ORGEL, Stephen : « The Exemple of Hercules », in KILLY, Walther (éd.), *op.cit.*, 1984, p. 25. Ma traduction.

délicate, de la continuité dynastique à travers le prisme de la virilité et du pouvoir procréateur du héros.<sup>325</sup>

## 2. *ERCOLE DANS LA SINCERITÀ TRIONFANTE* D'OTTAVIANO CASTELLI (1638)

Dans le cas des trois opéras considérés ici, les librettistes actualisent différentes sources antiques et épisodes mythologiques. *La Sincerità trionfante* reprend le thème d'Hercule en Gaule, thème que l'on retrouve dans dix-neuf auteurs grecs et latins, dont Diodore de Sicile, Parthénios et Lucien.<sup>326</sup> Le librettiste Castelli se réfère explicitement à la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile,<sup>327</sup> même s'il a recours, d'une manière implicite, à toute une série d'autres épisodes herculéens, notamment à la rencontre d'Hercule avec les nymphes tirée de l'*Histoire naturelle* de Pline,<sup>328</sup> qui constitue d'ailleurs la partie centrale, l'« epitasi » comme l'appelle Castelli,<sup>329</sup> du livret. L'usage de la figure d'Hercule à travers Diodore de Sicile est d'autant plus significatif que celui-ci situe l'origine et la naissance d'Hercule non pas en Grèce, mais en Libye. L'Hercule libyen (ou égyptien) n'est pas le héros grec du « dodecathlon » ; l'Hercule libyen est l'ancêtre de toutes les divinités grecques mêmes, comme l'explique Diodore de Sicile dans le XXIV<sup>e</sup> chapitre de sa *Bibliothèque*, dans lequel il fait remonter Hercule à des origines égyptiennes<sup>330</sup> :

Héraclès, par exemple, était originaire d'Égypte, lui qui, poussé par son courage, parcourut une grande partie de la terre habitée et dressa la fameuse stèle à l'extrémité de la Libye. C'est auprès des Grecs eux-mêmes qu'ils prétendent en trouver les preuves. En effet, puisqu'il est universellement admis qu'Héraclès combattit aux côtés des dieux Olympiens dans leur lutte contre les Géants, ils disent que l'apparition des Géants est incompatible avec l'âge de la

---

<sup>325</sup> Colette Jourdain-Annequin et Corinne Bonnet, dans *Héraclès. Les femmes et le féminin*, ont notamment étudié la figure d'Hercule dans son rapport avec les femmes. Nicole Loraux a insisté, dans son ouvrage intitulé *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, sur le côté féminin du héros. Voir JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996 ; LORAUX, Nicole : *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*. Paris : Gallimard, 1989.

<sup>326</sup> Pour une liste complète des auteurs grecs et latins traitant de ce mythe, voir MOITRIEUX, Gérard : *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu Romain en Gaule*. Paris : De Boccard, 2002, p. 69-72.

<sup>327</sup> « Di questo [il mito di Ercole libio] ne fà racconto Diodoro Siculo ». In CASTELLI, Ottaviano : *La Sincerità trionfante*. Roma : Vitale Mascardi, 1640, p. 54. Ma traduction.

<sup>328</sup> C. PLINIE : *Naturalis historiae, Tomus III*. Lugd. Batavorum : Ex Officina Elseviriana, 1635, XXV, 7, p. 22.

<sup>329</sup> « L'Epitasi, cioè [il] mezzo della machina comica ». In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.* 1640, p. 21-22.

<sup>330</sup> DIODORE DE SICILE : *Bibliothèque historique*, introduction générale par François Chamoux. Paris : Les Belles Lettres, 1993, livre I, chap. XXIV, 1-2, p. 59.

terre à l'époque où les Grecs font naître Héraclès, c'est-à-dire une génération avant la guerre de Troie. Elle s'accorde plutôt, comme ils le disent eux-mêmes, avec celle *de la première origine des hommes*, à partir de laquelle les Égyptiens comptent plus de dix mille années, tandis que, depuis la guerre de Troie, ils en comptent moins de douze cents.<sup>331</sup>

Reporter Hercule à des origines égyptiennes – et non grecques – et déplacer le champ d'action de ses exploits purement physiques et involontaires<sup>332</sup> à la lutte « aux côtés des dieux Olympiens » lors « de la première origine des hommes », c'était pour le librettiste, qui dédia son livret au cardinal Richelieu, un programme beaucoup plus adéquat. Souligner un long passé dynastique glorieux était d'autant plus nécessaire que la continuité de la dynastie française était, jusqu'en 1638, sérieusement en péril faute de progéniture. Rappelons que la naissance de Louis XIV est advenue plus de vingt ans après le mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.<sup>333</sup> L'usage d'Hercule dans *La Sincérité triomphante* est doublement lié à la question de filiation. À travers l'Hercule libyen, le librettiste construit, d'un côté, une généalogie qui fait coïncider la naissance de la dynastie avec l'humanité même. De l'autre, la figure d'Hercule met en relief sa capacité à procréer. Hercule était connu, depuis l'antiquité jusqu'aux discours médicaux du XVII<sup>e</sup> siècle, non seulement pour sa fécondité, mais surtout pour sa capacité à engendrer des enfants mâles. Nicolas Venette, « Docteur en Médecine » et « Professeur du Roy en Anatomie & Chirurgie » affirme d'ailleurs en 1696 dans son traité sur la génération de l'homme : « Hercule, si nous en croyons les Poètes, estoit si robuste qu'il n'engendra presque jamais d'enfans qui ne fussent mâles, & entre soixante & douze qu'il fit, il ne s'y trouva qu'une seule fille ». <sup>334</sup> La capacité à engendrer des fils et non pas des filles était fondamentale dans le cas de la naissance du Dauphin sous la loi salique qui

---

<sup>331</sup> Ibid.

<sup>332</sup> La conception des travaux d'Hercule comme acte volontaire constitue une réécriture et une rationalisation de la fable advenues avec Xénophon. In JUNG, Marc-René, *op.cit.*, 1966, p. 133. La mise en relief du caractère involontaire du « dodecaathlon » fut bien présente au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. En témoignent, entre autres, les premiers vers de l'*Hercule mourant* de Jean Rotrou (1636) : « Iunon n'a-t'elle pas assouuy sa colere ? / N'a-t'elle point assez par son auersion, / Fait paroistre ma force, & mon extraction ? N'ay-ie pas souz mes loix asseruz les deux Poles ? » In ROTROU, Jean : *Hercule mourant*, I, 1. Paris : Anthoine de Sommaville, 1636, p. 2.

<sup>333</sup> D'après quelques biographes, Anne d'Autriche aurait subi, « en plus de vingt années de mariage, [...] au moins quatre fausses couches ». In DELORME, Philippe : *Anne d'Autriche. Épouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*. Paris : Éditions France Loisirs, 1999, p. 165.

<sup>334</sup> VENETTE, Nicolas : *De la generation de l'homme, ou de l'amour conjugal*. Cologne : Claude Joly, 1696, p. 508.



éclipsait les femmes du pouvoir.<sup>335</sup> Le librettiste Castelli codifie cette politique sexuelle dynastique tout au long du livret par le maniement très subtil de la figure d'Hercule et de la mythologie, ce qui lui permet d'ailleurs – Castelli est assez explicite sur ce point – de localiser la cause de la longue stérilité du couple royal du côté de la femme. La politique poétique poursuivie par Castelli a été de montrer que le roi Louis XIII, contrairement à la faiblesse effective attestée d'ailleurs par maints contemporains, dont ses médecins Héroard et Bouvard, est un homme fort et puissant, pareil à Hercule, figure mythologique à laquelle il est associé. Une des principales stratégies pour faire apparaître le roi fort et vigoureux fut d'écarter tout soupçon de stérilité. Aussi l'Oracle, intervenant dans le deuxième acte de l'opéra, prédit-il au fort héros Hercule qu'après avoir été « purgée », Galatée/Sincerità, figure allégorique représentant Anne d'Autriche, concevra une progéniture mâle : « Giunto col sacro Ardire, ò guerrier forte / Pugnarai, purgherai la bella Diua, / Che di putridi humori il seno abbonda : Poi di parto viril sarà feconda. ».<sup>336</sup> La belle « Diua » (Galatée) abonde d'humeurs putrides qui contrecarrent sa grossesse. C'est par le héros Hercule qu'elle doit être « purgée » afin d'être libérée de sa stérilité. Castelli crée un lien et une causalité fictifs entre la prétendue stérilité de la femme et sa « purification » qui paraît indispensable. Ce faisant, il réécrit et bouleverse les attestations faites par les médecins de Louis XIII, selon lesquelles ce fut, bien au contraire, le roi Louis XIII, de constitution faible et malade, qui fut souvent « purgé » :

Son état de santé [de Louis XIII] s'aggrave après la mort d'Héroard [en 1628] et le successeur de ce dernier, Bouvard, augmente purgatifs et saignées ; en une seule année, le roi subit 212 purges, 215 lavements et 47 saignées. En 1630, il a 29 ans. Survient une violente dysenterie accompagnée de fièvre, de délire, de tympanisme. Les selles sont sanglantes. Le malade est cependant saigné jusqu'à sept fois. Le roi est mourant.<sup>337</sup>

La réécriture et le renversement de l'histoire réelle, mis en œuvre par Castelli, furent d'ailleurs fortement encouragés par le savoir médical contemporain. Maints traités médicaux contemporains « attestent » que la femme est plus « responsable » et « coupable » dans le cas de stérilité. Aussi Venette avance-t-il : « Je suis persuadé que la

---

<sup>335</sup> « Vers 1500, le passage au mythe était donc chose faite. La loi salique, quasiment inconnue vers 1450 mais qui avait fait l'objet depuis d'un intense travail juridique et d'une vulgarisation croissante, était devenue la base et la règle de l'organisation politique du royaume ». In BEAUNE, Colette : *Naissance de la nation France*. Paris : Gallimard, 1985, p. 289.

<sup>336</sup> In CASTELLI, Ottaviano : *La Sincerità trionfante*. Ronciglione : Francesco Mercurij, 1639, II, 4, pp. 42-43. Traduction de l'auteur.

<sup>337</sup> GRICOURT, Marcel-Marie : *Héroard médecin de Louis XIII et son temps*. Bordeaux : Éditions Bergeret, 1941, p. 47.

femme a moins de chaleur que l'homme, & qu'elle est aussi sujette a beaucoup plus d'infirmité que luy. La sterilité qui en est une des plus considerables vient le plus souvent plutôt de son costé que de celuy du mary ». <sup>338</sup>

Pour mettre en valeur la stérilité et « frigidité » de Galatée, « reina di Celti », <sup>339</sup> Castelli la conçoit comme une figure mythologico-historique figée dans un lieu froid septentrional, dans l'« île de la Seine », vers lequel se rapproche Hercule, héros puissant provenant du lieu le plus chaud (et, de là, plus fertile) de la terre, à savoir de la Lybie. <sup>340</sup> Louis XIII, roi faible et fréquemment « purgé », se transforme, à travers l'imaginaire poétique herculéen de Castelli, en héros « purgeant », capable de « purger » à la fois sa future épouse Galatée et toute la terre de ses monstres redoutables. <sup>341</sup> La double force « purgative » – à la fois créatrice et destructrice – est d'ailleurs déjà attribuée à Hercule par Diodore de Sicile, qui affirme que

par sa force physique et par sa vaillance [Hercule] surpassa de loin les autres hommes, et il purgea la terre et la mer des animaux monstrueux. Ayant épousé un assez grand nombre de femmes, il eut beaucoup de fils, mais seulement une fille, et, quand ils furent devenus adultes, il divisa toute l'Inde en autant de parts qu'il avait d'enfants, puis désigna comme rois tous ses fils et, lorsqu'il eut fini d'élever son unique fille, il la désigna elle aussi comme reine. Il fut le fondateur de bon nombre de cités. <sup>342</sup>

### 3. *ERCOLE* DANS *ERCOLE AMANTE* DE FRANCESCO BUTI (1662)

À l'opposé d'Ottaviano Castelli, le librettiste Francesco Buti, auteur de l'*Ercole amante* – ou de l'*Hercule amoureux* – puise, pour la construction de son livret, dans l'épisode final de la longue trajectoire herculéenne, après son accomplissement des douze travaux. Il se réfère à l'épisode racontant la mort douloureuse d'Hercule causée par la tunique empoisonnée de Nessus et à l'apothéose du héros. S'il manque des références explicites aux sources antiques, elles sont cependant clairement repérables dans *Les*

---

<sup>338</sup> VENETTE, Nicolas, *op.cit.*, 1696, pp. 40-41.

<sup>339</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, Antiprologo, p. 1.

<sup>340</sup> Ibid., Argomento, s.p.

<sup>341</sup> Dans l'« Argomento » introductif, Castelli avance qu'« Ercole Libio [...] venendo di Libia per l'acquisto de i pomi d'oro, ò, secondo altri, per combattere i Gerioni, ch'erano stati de i principali congiurati à procurar la paterna morte per alcuni disgusti ch'ebbero per auanti [...] giunse in Gallia ». In *ibid.*, Argomento, s.p.

<sup>342</sup> DIODORE DE SICILE, *op.cit.*, 1993, livre II, 39, 2-3, pp. 71-72. Déjà dans le premier livre, Diodore de Sicile affirme que « les propos des Égyptiens s'accordent aussi avec la tradition, qui s'est conservée de longue date chez les Grecs, selon laquelle Héraclès purifia la terre de ses monstres [*katharàn*] ». In *ibid.*, 1993, livre I, XXIV, 5, pp. 60-61.

*Trachiniennes* de Sophocle, dans le livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide et dans *l'Hercule sur l'Oeta* de Sénèque. Faire mourir le corps de Louis XIV, à travers la représentation de la mort d'Hercule, le jour de son mariage, est d'autant plus symptomatique que les auteurs anciens, auxquels se réfère Buti, associent le corps à la femme et voient, par conséquent, dans l'anéantissement du corps herculéen, la mort de la partie féminine. Avec Ovide et Sénèque, le thème de la mort et de l'apothéose d'Hercule se transforme, en effet, en « tragédie du corps ».<sup>343</sup> Le héros se dépouille de son corps – associé à sa mère, Alcène, et donc à la partie féminine – pour s'élever au ciel. La transformation de l'Hercule immanent, corporel et mortel, en Hercule immortel et transcendant est expliquée, par Ovide ainsi que par Sénèque, comme un processus de virilisation. Le processus de l'apothéose ne constitue donc pas seulement une catharsis, une purification du héros de ses désirs « impurs », mais implique aussi bien une élévation de la *virtus* entendue dans son double sens comme vertu et masculinité. De même, dans le livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide, l'apothéose / la « purification » du héros est explicitement codifiée comme une perte de féminité :

L'apparence d'Hercule n'était plus  
Reconnaissable : il n'avait plus rien des traits qu'il devait à sa mère  
Et ne conservait que la marque de Jupiter.  
Et, de même qu'un serpent se dépouille de son ancienne peau,  
Se renouvelle, plein d'exubérance et d'éclat, dans ses jeunes écailles,  
Ainsi, le héros de Tirynthe se débarrassa de son enveloppe mortelle,  
Prit de la vigueur dans la meilleure partie de lui-même, parut soudain  
Plus grand et une auguste noblesse le rendit vénérable. [...]  
Sur l'ordre d'Hercule, Hyllus avait offert à celle-ci et son lit et son cœur,  
Et l'avait fécondée d'une généreuse semence [*impleratque uterum generoso semine*].<sup>344</sup>

La « divinisation » d'Hercule va de pair avec la perte de la « partie maternelle », comparée, à travers la métaphore de la dépouille du serpent, à la fois à une bête et à la mort. Pareille à la *chôra* platonicienne « qui rapproche la femme et la terre »,<sup>345</sup> l'imaginaire de la femme comme dépouille d'un serpent renvoie « à un corps anorganique »,<sup>346</sup> à un « corps dégradable ».<sup>347</sup> Comme Platon, Ovide situe les femmes

---

<sup>343</sup> « *Hercule sur l'Oeta* est une tragédie bien particulière puisque le héros et sa victime sont une seule et même personne : Hercule. Il s'agit en outre d'une tragédie du corps ». In SENEQUE : *Hercule sur l'Oeta*, Introduction par Florence Dupont, in *Théâtre complet*, vol. II. Paris : Imprimerie Nationale, 1992, p. 210.

<sup>344</sup> OVIDE : *Métamorphoses*. Traduction française de Danièle Robert. Paris : Actes Sud, 2001, livre IX, p. 367.

<sup>345</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes / genres. I. Du corps à l'imaginaire civique*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 193.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 194.

« du côté de la *Verwesung*, du dédevenir », <sup>348</sup> alors que le côté de l'homme, transcendent, est caractérisé par une éternelle vigueur qui lui est attribuée, détail significatif, par Hébè, l'allégorie féminine de la jeunesse. Aussi les attributs féminins, comme tels « insignifiants » et voués à la mort, sont-ils actualisés et acquièrent-ils leur mise en sens uniquement par leur assujettissement à l'échafaudage d'une virilité et filiation éternelles. Plus explicite encore Sénèque qui, dans l'*Hercule sur l'Æta*, fait parler Hercule à sa mère Alcmène de la manière suivante : « Toute la partie de moi qui me venait de mon père est allée au ciel et toute celle qui me venait de toi [d'Alcmène] a été livrée aux flammes. [...] C'est aux cieux que monte la valeur tandis que la lâcheté ne va que vers la mort. » <sup>349</sup> Les mots et métaphores utilisés pour décrire la (mort de la) partie féminine dans les textes classiques, « serpent » dans Ovide et « lâcheté » dans Sénèque, sont inscrits aussi dans l'*Ercole amante*, où la ruse de l'épouse d'Hercule, Déjanire, est décrite, dans la version italienne, par la métaphore du serpent et, dans la traduction française, par l'adjectif « lasche » <sup>350</sup> et par le verbe « se glisser » :

ERCOLE AMANTE

Mà qual pungente arsurà  
 La mia ruuida scorza intorno assale ?  
 Qual incognito male  
 D'offendermi temendo  
 Serpe nascoso per le vene al Core?

HERCULE AMOUREUX

*Mais quel feu deuorant ose offencer ainsi  
 Ce corps à cent traux de long temps endurcy ?  
 Quel mal vient m'attaquer que ie ne puis connoistre ?  
 Vn mal lasche & timide, & qui n'osant paraistre,  
 Dans mes veines se glisse, & trompant ma valeur,  
 Trouve un chemin caché pour aller à mon cœur.*

Le souci de la filiation, représenté lors du mariage de Louis XIV et exprimé par l'élévation de la masculinité herculéenne au détriment d'une féminité désormais éclipsée, correspond à une conception aristotélicienne de la procréation. Le « noyau ontologique de la biologie aristotélicienne », toujours en vigueur au XVII<sup>e</sup> siècle, définissait l'homme, ou plus précisément l'*eidos* masculin, comme le « porteur du *genos* humain ». <sup>351</sup> Cette conception de la procréation avait pour corollaire que l'on attribuait à la femme le simple rôle de récipient dans lequel l'homme – l'être masculin – déposait l'*eidos*. La femme,

<sup>347</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres. II. Critique de la métaphysique des sexes*. Paris : Harmattan, 2000, p. 34.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> In SÉNÈQUE, *op.cit.*, 1982, vv. 1966-1970, pp. 210-211.

<sup>350</sup> BUTI, Francesco : *Ercole amante, tragedia. Representata per le Nozze delle Maestà Christianissime / Hercule amovrevx, tragedia. Representé pour les Noces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*. Paris : Robert Ballard, 1662, V, 2, pp. 144-145.

<sup>351</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, II, 2000, p. 61.

dépourvue, selon Aristote, de capacités procréatrices, était considérée comme dépositaire de l'idée, du concept masculin. La réduction de l'importance du rôle procréateur de la femme se manifeste dans l'*Ercole amante* par le mariage d'Hercule-Louis XIV avec la *Beauté* / Marie-Thérèse, introduite comme figure transcendantale et allégorique. L'usage d'une figure allégorique est significatif, car l'allégorie, utilisée surtout pour désigner une féminité *abstraite* et non *concrète*, renvoie à l'idée d'un corps féminin sublimé et inerte. L'allégorisation des femmes et de leurs corps tendanciellement contrecarre leur rôle et leur signification dans le monde *concret* et réel de la politique. L'allégorisation des femmes dans le domaine civique et politique côtoie leur mise à l'écart effective de la vie politique. Comme l'avance Alice Pechriggl dans son ouvrage *Corps transfigurés*,

l'imaginaire-écran de la féminité au niveau de la politique se trouve notamment dans l'allégorie civique, située dans un rapport de concurrence avec les femmes en marge de la citoyenneté : le féminin comme idéalité civique se situe vis-à-vis d'un féminin plus effectif socialement, mais qui est aussi placé sous l'égide d'une féminité transcendante conçue comme nature. La mise à l'écart des femmes du corps politique constitué sur le modèle du corps masculin (uni)formé concerne le niveau de la concrétion effective du corps politique et trouve son complément dans la fixation de la féminité à un niveau plus transcendant de l'imaginaire civique, qui, au-delà des effets quasi- ou proto-ségrégationnistes, a aussi une fonction consacrate et constitutive d'autoreprésentation masculine dans le domaine du pouvoir.<sup>352</sup>

L'allégorisation textuelle de Marie-Thérèse suggéra la mise en scène de son élimination de la scène politique. Kristiaan Aерcke souligne que la représentation de l'*Ercole amante* fut effectuée « non tellement pour célébrer le mariage de Louis et de Marie-Thérèse, mais plutôt pour couronner avec un *lieto fine* la série complexe d'événements politico-historiques qui ont abouti au mariage. Cette série d'événements [...] fut en général centrée autour de la tâche de réduire le pouvoir des Habsbourg en Europe ».<sup>353</sup> La mise à l'écart de l'infante montre jusqu'à quel point les représentations politique et sexuelle s'interpénétrèrent. La conception de Marie-Thérèse comme allégorie de la Beauté, loin d'être flatteuse, se concrétisa en un rôle muet mineur et alla de pair avec la tentative politique de marginaliser les Habsbourg de la scène politique. Aussi la dichotomie traditionnelle qui sépare le domaine de la « galanterie » de celui de la « politique » s'effondre dans le cas de l'*Ercole amante* et fait émerger, bien au contraire, leur étroit enlacement. Contrairement à ce qu'affirme Françoise Dartois-Lapeyre, dont

---

<sup>352</sup> PECHRIGGL, Alice : *op.cit.* I, 2000, p. 34.

<sup>353</sup> AERCKE, Kristiaan P. : *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse.* Albany : State University of New York 1994, p. 178. Ma traduction.

l'analyse de l'opéra *Le nozze di Peleo e di Teti* vise à montrer que « [le] rôle [de Monsieur] n'était pas politique mais galant », <sup>354</sup> les livrets tel *Ercole amante*, mettent au jour que la dichotomie « politique *ou* galant » bascule nécessairement dans la formule « politique *et/car* galant ». En introduisant la *Beauté*, Buti s'écarte des modèles antiques qui ne prévoyaient pas de mariage après l'apothéose d'Hercule. <sup>355</sup> La *Beauté* fonctionne, au sein du livret, comme une prothèse liant l'apothéose au mariage, un mariage pourtant selon l'esprit aristotélicien mettant en valeur la *virtus* au détriment du corps féminin tout en soulignant l'éloignement de la femme du monde civique et politique. Comme le démontrent les exemples de *La Sincerità trionfante* et de l'*Ercole amante*, Hercule est en relation étroite aux questions de politique dynastique et corporelle. Dans le premier cas, le librettiste cherche à valoriser, à travers la figure d'Hercule, la dynastie royale en créant une généalogie qui fait coïncider l'origine des rois français avec l'origine des hommes mêmes et, dans le deuxième cas, le librettiste met en scène l'ascension de la *virtus* du roi avec la mise à l'écart concomitante du corps féminin.

#### 4. ALCIDE DANS *ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE* DE PHILIPPE QUINAULT (1674)

Après l'institutionnalisation de l'opéra, les choses changent. *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, deuxième opéra issu de la plume de Philippe Quinault et de Jean-Baptiste Lully et représenté à l'Académie Royale de Musique en 1674, mobilise le thème d'Hercule en empruntant notamment au modèle ancien de l'*Alkestis* d'Euripide. Cet opéra a déclenché, comme l'ont parfaitement démontré Buford Norman, William Brooks et Jeanne Morgan Zarucchi, <sup>356</sup> de nombreuses ripostes de la part des contemporains. Ce que l'on appelle « la querelle d'Alceste » s'insère dans le contexte plus large de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. La particularité de l'opéra se dégage déjà en ce qui concerne l'« inventio ». Comme le notent d'ailleurs Norman, Williams et Morgan Zarucchi,

<sup>354</sup> DARTOIS-LAPEYRE, Françoise : « Danse et pouvoir dans le ballet royal de la nuit et les Noces de Pélée et de Thétis », in BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999*. Berne et al. : Peter Lang, 2001, pp. 99-162 : 104.

<sup>355</sup> Certes l'apothéose d'Hercule et son mariage divin avec la déesse de la jeunesse Hébé furent rapprochés par nombre d'auteurs grecs, tel Sophocle dans *Les Trachiniennes* ou dans l'*Heraclidae* d'Euripide. Dans *Les Trachiniennes*, surtout dans la tradition du texte des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Hébé n'apparaît cependant pas dans le texte, mais figure uniquement dans l'introduction.

<sup>356</sup> Voir BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI : « Introduction » in QUINAULT, Philippe : *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault*. Edition critique par William BROOKS, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI. Genève : Droz, 1994.

contrairement aux autres intrigues des premiers livrets français, le principal héros masculin, Alcide (représentant Louis XIV),<sup>357</sup> n'épouse pas l'héroïne, Alceste, mais l'offre, en guise de don, à Admète, héros plus faible et plus peureux. Ce geste a été interprété, entre autres, comme un renoncement « d'un Louis plus jeune [...] à Marie Mancini » ou de la part « d'un Louis plus mûr [...] à quelques villes prises dans sa dernière campagne ».<sup>358</sup> Ce don peut acquérir cependant d'autres significations liées plus concrètement à l'« invention » de l'opéra français comme institution. Les deux premiers opéras représentés à l'Académie Royale de Musique, *Cadmus et Hermione* et *Alceste*, mettent au jour, en le thématissant, le changement paradigmatique advenu avec l'institutionnalisation de l'opéra. *Cadmus et Hermione*, le premier opéra, mobilise, comme d'ailleurs l'Hercule libyen, un vieux mythe fondateur : Cadmus, « fils d'un Roy qui tient sous sa puissance / Les Bords feconds du Nil & les Climats brûlez »,<sup>359</sup> est fondateur de la ville de Thèbes ainsi que l'époux d'Hermione (autre nom d'Harmonie). Il n'est pas difficile d'entrevoir, dans les noces de Cadmus et Hermione, le mariage symbolique entre le roi, fondateur et « inventeur » d'une nouvelle institution, et la musique, allégorisée sous le nom féminin Hermione/Harmonie. *Cadmus et Hermione* thématise l'acte de l'« invention » et de l'institutionnalisation de l'opéra.<sup>360</sup> Or, avec l'institutionnalisation de l'opéra, la représentation de la célébration des noces princières se transforma. L'opéra institutionnalisé fut destiné « aux divertissements des peuples », comme le montre l'allégorie de l'Académie Royale de Musique, qui s'adresse au roi dans le prologue de *Cadmus et Hermione* en ces termes : « Vous destinez icy mes Chansons, & mes Jeux, / Aux Divertissemens de vos Peuples heureux / [...] Et songez que le Ciel Vous donne à nos desirs, / Pour estre des Humains l'Amour, & les Plaisirs ».<sup>361</sup> Contrairement à *La Sincerità trionfante* et à *l'Ercole amante*, où le mariage et la naissance, par leur référence à des événements dynastiques réels et uniques, ont une

---

<sup>357</sup> Ibid., p. 24.

<sup>358</sup> Ibid., p. xxiv.

<sup>359</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1673, I, 1, p. 11.

<sup>360</sup> Cadmus fut d'ailleurs une figure traditionnellement associée aux origines, notamment aux origines du langage. Aussi l'ouvrage contemporain de Matthias Martinus, intitulé *Cadmus graecophoenix, id est Etymologicum* et publié en 1625, témoigne-t-il de l'intérêt que suscita la figure de Cadmus dans le contexte de la recherche étymologique et de « l'invention » du langage. Voir MARTINUS, Matthias : *Cadmus graecophoenix, id est Etymologicum, in quo explicantur et ad suas origines, tandem que ad cadmeos seu orientales fontes reducuntur principes voces graecae, et eae, qua cum alibi tum maxime in Veteris Testamenti paraphrasi LXX. seniorum aliorumque, quaeque in Novi Testamenti codice videntur obscuriores, multae quoque notabiles dictiones, vulgo « a lexicographis praetermissae » et in glossariis alibi latentes, luci dantur et emaculantur*. Bremen : Typis Villerianis, 1625.

<sup>361</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1673, Prologue, s.p.

valeur génétique, dans *Cadmus et Hermione* la « naissance » acquiert une valeur uniquement rhétorique. Personne ne se marie. Le « mariage », inscrit dans le livret de *Cadmus et Hermione* décrivant l'union institutionnelle entre le roi-fondateur et les artistes-sujets, est purement métaphorique. Il serait d'ailleurs étrange de vouloir rapprocher le mariage du roi et celui de Cadmus, héros qui, selon la mythologie, fut changé en serpent et passa, avec Hermione, le reste de sa vie caché dans les bois.<sup>362</sup>

Certes les « noces » perdent, au moment de leur mise en institution, leur principal référent extratextuel : le roi et la famille royale. Il serait cependant inexact de vouloir en déduire la disparition de ce référent extratextuel. La référence aux noces et aux plaisirs royaux n'est pas gommée, mais substituée par l'établissement d'une nouvelle institution. Le roi (une fois né et marié) fait un don à ses sujets et renonce à ses plaisirs de jadis en les offrant dorénavant à son peuple comme plaisirs institutionnalisés qui, toujours réitérables dans le cadre de l'institution, suppléent au plaisir unique et événementiel du roi. Après le grand événement de la naissance et du mariage du roi, c'est le peuple qui reçoit, pour ainsi dire, le droit de se reproduire. La « naissance » passe au peuple. L'Allégorie de l'Académie Royale de Musique rappelle à Louis XIV au début de *Cadmus et Hermione* : « Ne Vous contentez pas d'être l'Effroy du Monde, / Et songez que le Ciel Vous donne à nos desirs ».<sup>363</sup> Il s'agit d'une re-sémantisation des concepts de « naissance » et d' « invention ». Les plaisirs et les amours, privilège réservé au roi seul dans *La Sincerità trionfante* et *l'Ercole amante*, se propagent et se multiplient dans le cadre bien délinéé et délimité de l'opéra institutionnalisé.

Jean-Noël Laurenti analyse dans son livre *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737)*<sup>364</sup> le caractère épicurien et galant des livrets d'opéra lors de leur institutionnalisation. Si le premier opéra, *Cadmus et Hermione*, thématise le mariage symbolique du roi avec la nouvelle Académie Royale de Musique, le deuxième opéra, *Alceste*, codifie la transition des plaisirs du roi aux plaisirs du peuple. Telle peut être, parmi d'autres, la signification du don d'Alceste. Désormais, c'est le peuple qui fait des plaisirs « un doux usage »,<sup>365</sup> comme le chantent

---

<sup>362</sup> L'épisode se référant à la vie de Cadmus et Hermione fut connu, au XVII<sup>e</sup> siècle, surtout à travers les *Genealogiae deorum gentilium* de Boccace. Voir BOCCACCIO, Giovanni : *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, édité par Vittore Branca. Milano : Mondadori (Meridiani), 1998, Tome VII-VIII, livre IX, XXXVII, pp. 955-957.

<sup>363</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1673, Prologue, s.p.

<sup>364</sup> LAURENTI, Jean-Noël, *op.cit.*, 2002.

<sup>365</sup> QUINAULT, Philippe : *Alceste ou le triomphe d'Alcide*. Paris : Ballard, 1674, Prologue, p. 6.



les Divinités du Fleuve et les Nymphes dans le prologue d'*Alceste*. Le don d'Alceste peut être cependant vu comme acte politique conscient de la part du roi, dépassant une simple mise en scène épicurienne des plaisirs du peuple. Le don comme sacrifice ne signifie jamais un anéantissement, mais constitue, comme le rappelle Jacques Derrida dans son ouvrage sur le sacrifice, *Donner la mort*, à la fois un refoulement et un déplacement : « Le refoulement ne détruit pas, il déplace d'un lieu à l'autre du système. C'est aussi une opération topologique ».<sup>366</sup> Aussi l'institutionnalisation du livret se traduit-elle comme « opération topologique » qui transforme le texte opératique français, jusqu'en 1673 de nature événementielle, en « monument éternel »<sup>367</sup> tout en déplaçant son accent, la politique sexuelle dynastique, à travers le don/sacrifice du corps du roi, vers une politique sexuelle du peuple. Contrairement à *La Sincérité triomphante* et *l'Ercole amant*, le héros masculin d'*Alceste*, Alcide, assiste dès les premiers vers de l'opéra au mariage de ses sujets, Admète et Alceste. L'opéra commence avec le chœur qui chante « vivez, vivez, heureux Espoux ».<sup>368</sup> Hercule/Louis XIV se retire de la scène des plaisirs alors que « la saison d'aimer »<sup>369</sup> publique – comme rappelle la confidente d'Alceste, Céphise, à la fin de l'opéra – commence.

---

<sup>366</sup> DERRIDA, Jacques : *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1975, p. 24.

<sup>367</sup> PERRAULT, Charles, *op. cit.*, p. 88.

<sup>368</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1674, I, 1, p.7.

<sup>369</sup> *Ibid.*, V, 6, p.70.

## II. *La Sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire d'Ottaviano Castelli et Angelo Cecchini (Rome, 1638)*

---

### 1. L'OPERA ROMAIN AU TEMPS DES BARBERINI

Les premiers opéras représentés à Rome, structurés selon le modèle florentin, comme la *Morte d'Orfeo* de Stefano Landi de 1619 ou donnés par les Florentins installés à Rome, comme l'*Aretusa* de Filippo Vitali de 1621, furent des opéras de cour. Quant Maffeo Baberini, provenant d'une grande famille patricienne,<sup>370</sup> fut nommé Pape Urbain VIII en 1623, le cours de l'opéra romain changea.<sup>371</sup> Urbain VIII et ses trois neveux, Antonio, Francesco et Taddeo, membres et représentants de plusieurs cours romaines importantes, caractérisées aussi bien par leur mondanité<sup>372</sup> que par leur internationalité,<sup>373</sup> favorisèrent le détachement de l'opéra florentin et la création d'un opéra proprement romain.<sup>374</sup>

Le 23 février 1632, les Barberini fondèrent leur propre théâtre, le *Teatro Barberini*, inauguré avec la représentation du *Sant'Alessio* de Stefano Landi.<sup>375</sup> Selon Alberto Ghislanzoni, biographe du compositeur Luigi Rossi, cette fondation fut primordiale pour « gli sviluppi che il melodramma stesso conobbe più tardi nello ambiente veneziano, nel napoletano, e persino in quello parigino con la cosiddetta Tragédie lyrique ». <sup>376</sup> À part les musiciens au service des Barberini, tels Filippo Vitali, Marc'Antonio Pasqualini, Loreto Vittori, Lorenzo Sances, Marco Marazzoli, émergea, dans les *Ruoli degli salarii et companatici della famiglia dell'Em.mo S. Card. Antonio Barberini*, le nom de Giulio Raimondo Mazzarini, futur cardinal Mazarin, pour les années 1637, 1638 et 1639.

---

<sup>370</sup> Voir GHISLANZONI, Alberto : *Luigi Rossi. Biografia e analisi delle opere*. Milano / Roma : Fratelli Bocca Editori, 1954, p. 61.

<sup>371</sup> Kristiaan Aercke avança qu' « in the seventeenth century, church and State often collaborated [...]. It was therefore probably not accidental that festive performances were organized especially at Catholic courts ». In AERCKE, Kristiaan P. : *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany : State University of New York, 1994, p. 98.

<sup>372</sup> « Umanista, letterato, poeta, questo papa [Urbano VIII] nella fortificata e sontuosa sua dimora sul Quirinale venne quotidianamente esaltato da un'innumere coorte di abati, di monsignori, di camerlenghi, quale novella 'Ape attica', quale 'Magnus Apollo' del tempo. Egli ebbe, come è noto, tra l'altro una particolarissima predilezione per Gian Lorenzo Bernini, che toccò allora il massimo della prodigiosa sua attività di architetto, scultore, scenografo, uomo di teatro ». In GHISLANZONI, Alberto, *op.cit.*, 1954, p. 61.

<sup>373</sup> Ghislanzoni parle d'un « fecondo vivaio di tutta la cultura e di tutta l'arte europea ». In *ibid.*, p. 61.

<sup>374</sup> Voir PIRROTTA, Nino : *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino : Einaudi, 1975, p. 313.

<sup>375</sup> « Tra i Barberini, il cardinal Antonio è soprattutto legato al ventennale fiorire di questa scuola operistica, alla risonanza nazionale e internazionale di essa, giacchè proprio i musici da lui stipendiati costituirono il nucleo propulsore di creatori ed interpreti ». In GHISLANZONI, Alberto, *op.cit.*, 1954, p. 63.

<sup>376</sup> *Ibid.*

Éduqué dès son enfance dans les collèges ecclésiastiques romains, Mazarin porta un vif intérêt aux spectacles théâtraux et musicaux des Barberini, au point de patronner les représentations des opéras.<sup>377</sup> Avant de partir pour Paris en 1639,<sup>378</sup> Mazarin surveilla, auprès de l'ambassade française à Rome, la représentation de *La Sincerità trionfante*, opéra d'Ottaviano Castelli dédié à son prédécesseur, Cardinal Richelieu.<sup>379</sup> L'étroite collaboration et les multiples échanges entre l'Italie et la France et, en particulier, entre la cour papale de Rome et celle de Paris, devinrent de plus en plus délicats au moment où la France déclara la guerre à l'Espagne :

In 1635 France had declared war on Spain, and in 1637 the Barberini – Francophile but politically impotent – were conspicuously absent from the rejoicings for the king of the Romans. When the Roman civic government proposed a celebration on the Campidoglio, Urban VIII replied tartly that in Rome, *he* was the king of the Romans, and the plans were cancelled.<sup>380</sup>

Si le pape se crut le « king of the Romans », il fut néanmoins loin de contrôler la vie politique et intellectuelle de sa ville.<sup>381</sup> Rome devint le foyer des idées et idéaux philosophiques transgressifs, attirant nombre de libertins (« athées ») qui forgèrent l'expression « dum fueris Romae » pour indiquer que c'était bien à Rome qu'il fallait aller si l'on était libertin athée. Castelli emploie cette expression d'ailleurs dans *La Sincerità trionfante*. Avec la mort d'Urbain VIII, advenue le 29 juillet 1644, et l'avènement du cardinal hispanophile Giovanni Battista Panfili au pontificat sous le nom d'Innocent X, le pouvoir des Barberini s'écroula. Les Barberini s'enfuyaient, comme

---

<sup>377</sup> À l'âge de vingt ans, Mazarin joua le rôle d'Ignace de Loyola dans une *attione tragicomica* donnée au *Seminario Romano* en 1623. Voir MURATA, Margaret : « Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman », in *Cambridge Opera Journal*, 7:2, juillet 1995, pp. 87-105 : 89. En 1636, il présenta lui-même une comédie française pour le roi, la reine et toute la cour à l'*Hôtel Richelieu* et envia, le même an, une lettre de Paris à Rome pour exprimer son regret de ne pas avoir assisté à la représentation de *I Santi Didimo e Teodora*, opéra donnée à Rome par le cardinal Francesco Barberini. Voir *ibid.*

<sup>378</sup> « By December 1639, after two earlier missions to Paris, 'Mazarin' transferred permanently to the French capital. Soon after the death of Louis XIII in May 1643, the *romano di Roma* became first minister to the Queen Regent. Mazarin's rapid and intense political advancement encompasses a period in which musical drama first flourished in Rome. Court operas on a large scale were given on a nearly annual basis from 1628 to 1643 ». In *ibid.*, p. 88.

<sup>379</sup> Selon Prunières, Castelli fut « ami » de Mazarin. Voir PRUNIERES, Henry : *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris : Champion, 1913, p. xlvi.

<sup>380</sup> HAMMOND, Frederick : *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven : Yale University Press, 1994, p.228.

<sup>381</sup> « The waning of Barberini power is reflected in their relations with France under the growing ascendancy of Mazarin. By 1641, Mazarin was importing Italian music and musicians, as well as supporting operatic productions such as *La sincerità trionfante* and the Marazzoli-Buti (?) collaboration *Il giudizio della ragione* in Rome (February 1643), as an emblem of his personal hegemony. Perhaps sensing the weakness of the Barberini, Mazarin attempted, not always successfully, to acquire their best musicians. » In PRUNIERES, *op.cit.*, p. 50. Cité par HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994, p.253.

d'ailleurs beaucoup d'artistes proches à la cour romaine, à Paris.<sup>382</sup> La Paix de Westphalie, scellant, en 1648, la fin de la Guerre de Trente Ans, signifia un collapse définitif du programme politique et culturel d'Urbain VIII, à savoir d'instaurer la papauté comme pouvoir temporel et mondain.<sup>383</sup>

Tout au long du pontificat d'Urbain VIII, les rapports politiques et les échanges culturels entre la France et l'Italie étaient continuels. De 1622 à 1624, Ottavio Corsini, grand amateur d'opéra et mécène renommé, séjourna à Paris.<sup>384</sup> Le gentilhomme Jean-Jacques Bouchard (Jacobus Buccardus), ami du compositeur romain Luigi Rossi, séjourna, dès les années 30, pendant plus de dix ans, avec son collègue français Jean Montreuil, à Rome chez le cardinal Barberini.<sup>385</sup> Significatif pour les rapports franco-italiens fut, en outre, la correspondance entre le Florentin Giovan Battista Doni et le Père Mersenne.<sup>386</sup> Le Père Mersenne, Bouchard, Athanasius Kircher et Pietro della Valle, collègues de Doni et aussi de Castelli, furent parmi les intellectuels et érudits que Doni avait appelés à Rome afin d'approfondir les études sur les « musiche sacre, cameristiche e teatrali ».<sup>387</sup> De même que Doni et Mersenne, Castelli échangeait des lettres avec le

---

<sup>382</sup> Selon Murata, la mort d'Urbain VIII est une des majeures raisons pour lesquelles ce ne fut pas l'opéra romain qui s'implanta d'abord à Paris, mais l'opéra vénitien. Il ne faut pourtant pas sous-estimer l'impact qui eut l'opéra romain, à travers d'innombrables échanges avec la cour parisienne, sur la création de l'opéra français. Selon Ghislanzoni, seul Gian Lorenzo Bernini a réussi à maintenir et prolonger sa position exceptionnelle et son activité artistique à Rome. Voir GHISLANZONI, Alberto, *op.cit.*, 1954, p. 118.

<sup>383</sup> Voir HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994, p.254.

<sup>384</sup> Voir PRUNIERES, Henry, *op.cit.*, 1913, p. xliii.

<sup>385</sup> Dans une lettre envoyée au Père Mersenne, Bouchard écrivit que Rome « nella scienza, nella fermezza, nell'artificio del canto sovrastava Parigi di tanto, quanto Parigi poteva sovrastare a Vaugirard ». In GHISLANZONI, Alberto, *op.cit.*, 1954, p. 38.

<sup>386</sup> « È notorio che sin dal 1623 aveva preso dimora in Roma presso il cardinal Francesco Barberini, vicecancellario dello Stato vaticano, il dotto patrizio fiorentino Giovan Battista Doni, il quale era stato presto assunto anche allo alto e delicato incarico di segretario del Sacro collegio cardinalizio. Per far cosa gradita al suo patrono, il Doni, che era intellettualmente formato nel senso umanistico più puro, aveva ripresi e intensificati gli studi già compiuti a Firenze da Vincenzo Galilei nel *Dialogo della musica antica e moderna* e da Bartolomeo Mei nel *De Modis veteris musicale libri quatuor*, pubblicando varie dissertazioni sulla musica dei Greci, tra cui, nel 1635, il *Compendio del trattato dei generi e dei modi della musica*, seguito nel 1640 dalle *Annotazioni sopra il Compendio*, e infine, nel 1647, da *De praestantia musae veteris libri tres* ». In *ibid.*, p.57.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 58. « Doni sought the collaboration of a number of composers in applying the ancient tonoi, because he was convinced that the tonal system of his day should be replaced, since it lacked expressive variety. Some of those who experimented with the system were Girolamo Frescobaldi, Luigi Rossi, Pietro della Valle, Ottaviano Castelli, Domenico and Virgilio Mazzocchi, Pietro Heredia, and Gino Capponi ». In Doni, Rome, le 29 février 1640 à Mersenne. In Mersenne, *Correspondance*, IX, 1965, p. 147. Cité par PALISCA, Claude V. : *G.B. Doni's Lyra Barberina [1632]. Commentary and Iconographical Study ; Facsimile Edition with Critical Notes*. Bologna : Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1981, p. 28. « Even after Doni's departure for Florence in December 1640, Roman composers continued to exploit his system. His friend, Lucas Holst, reported to Doni on 20 April 1641 that Ottaviano Castelli 'this carnival did a comedy in ancient music with all the ancient genera and modes, as you conceive and describe them'. He added that he proposed to Cardinal Barberini that he have a small organ (organetto) built to use on the stage

cardinal Mazarin sur les sujets musicaux. Aussi écrit-il, le 11 août 1641, à Mazarin : « Con l'ordinario passato inviai a V.S. Ill.ma un libro dorato pieno d'Ariette scelte per donarlo, se così parerà alla Sua prudenza, al S. Card. Riscegliu e per il medesimo una canzona fatta sopra la morte del re di Svetia, la quale essendo stata stimata molto sopra la mia credenza presi ardire di mandarla ». <sup>388</sup>

Les représentations d'opéra furent données chaque année durant le carnaval – ou lors des visites princières – dans les différents palais des Barberini, tel le Palazzo della Cancelleria, résidence officielle du cardinal Francesco Barberini. L'opéra devint, au fur et à mesure, l'une des principales formes théâtrales à Rome, de plus en plus indépendante du moule florentin, entre autre grâce à un élargissement de thèmes et à une ouverture à d'autres genres littéraires. Certes les sujets traditionnels, tirés de la pastorale et de la mythologique gréco-latine ou de nature allégorique <sup>389</sup> foisonnèrent (l'allégorie fut particulièrement populaire après la publication parisienne, en 1624, de l'*Adone* de Giovanni Battista Marino). De particulière importance furent cependant les thèmes relevant des épopées anciennes et modernes, calqués sur l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Enéide*, l'*Orlando furioso* d'Arioste et la *Gerusalemme liberata* de Tasse, <sup>390</sup> les sujets hagiographiques <sup>391</sup> ainsi que comiques avec, comme modèle, le *Décameron* (*Il falcone*, 1637, répété en 1639 sous le titre *Chi soffre spera* <sup>392</sup>) et la *commedia dell'arte*. Cette

---

'with the division and variety of manuals invented by Your Lordship' ». In GHISLANZONI, Alberto, *op.cit.*, 1954, p. 58.

<sup>388</sup> Arch. Aff. Etr. Rome, 74, f° 443. « Il Prunières (... p. 46) ritenne che il libro menzionato fosse quello esistente nella Bibl. Nat. di Parigi (Réserve Vm 7/59 del 1640 circa, e formato da 15 arie di L. Rossi, 3 di M. Marazzoli, [...]. I poeti sono mons. Rospigliosi, Dom. Benigni, Fr. Buti, Seb. Baldini, Fr. Melosio, Giorgio Giustiniani, Fr. Balducci ». In *ibid.*, p. 56.

<sup>389</sup> Comme *La catena d'Adone*, 1626.

<sup>390</sup> *Il ritorno di Angelica dalle Indie*, 1628 ; *Erminia sul Giordano*, 1633 ; *Il palazzo incantato d'Atlante*, 1642.

<sup>391</sup> Tel *Sant'Alessio*, 1631 et 1634 ; *Santa Teodora*, 1635 ; *San Bonifatio*, 1638 ; *Sant'Eustachio*, 1643. Pourtant le « progetto di sostituire alle invenzioni mitologiche gli eroi della cristianità era stato avviato qualche anno prima a Firenze in quel clima devozionale imposto sotto la reggenza della granduchessa Maria Maddalena (1621-1628), di cui sul versante del teatro parlato sono testimonianza le sacre rappresentazioni allestite da Jacopo Cicognini e dai suoi accademici Infiammati presso il loro oratorio. Fu *La regina sant'Orsola* di Andrea Salvadori (1624) [...] ad inaugurare in musica quel tipo di teatro religioso a base agiografica che, uscito dall'ambito delle sacre rappresentazioni [...]. Esponendo l'«Argomento» del suo lavoro nell'edizione a stampa della partitura [...]. Salvadori vantava la cristianizzazione dello spettacolo in musica che avveniva in quella Firenze dove a suo tempo esso era rinato ». In FABBRI, Paolo : *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna : Il Mulino, 1990, pp. 41-42. L'un des principaux librettistes à se concentrer sur les sujets hagiographiques fut le secrétaire du pape, le Toscan Giulio Rospigliosi, futur pape Clément IX (1667-1669). Comme le soulignait Fabbri, « specie per quest'ultimo, non si può fare a meno di pensare al programma di conversione religiosa dell'attività letteraria che un altro intellettuale in quegli anni (1629-1634) nell'orbita barberiniana, Tommaso Campanella, appassionatamente espone nel *Poeticorum liber unus* pubblicato solo nel 1638 ». In *ibid.*, p. 43.

<sup>392</sup> Partialement inspiré à la nouvelle de Federigo degli Algerighi de Boccace. Voir *ibid.*, p. 44.

dernière, interdite, pendant certaines périodes, par les papes, fut souvent transposée et incorporée dans le livret d'opéra.<sup>393</sup> La veine comique<sup>394</sup> constitua une partie intégrante de nombre de livrets d'opéra romain et produisit une amplification supplémentaire du volume textuel.<sup>395</sup> Dans ses ouvrages portant sur l'opéra italien, Nino Pirrotta a beaucoup insisté sur l'importance qu'occupait le texte opératique par rapport à la musique : Le « maggiore sviluppo dell'azione, l'accresciuto numero dei personaggi, l'introduzione di azioni secondarie, della peripezia, di travestimenti e agnizioni, creò larghe sequenze dell'azione nelle quali una rapida enunciazione e comunicazione del testo diventava più essenziale che il suo essere in musica ».<sup>396</sup>

Un autre enjeu littéraire qui accompagne le processus de formation de l'opéra romain fut l'influence, comme l'affirme Castelli lui-même, de la comédie espagnole. Cette influence est repérable, entre autres, dans l'indication générique de l'opéra, dénommé aussi bien « favola » ou « pastorale » que « commedia per musica » ou bien, suivant l'usage espagnol du théâtre parlé, « commedia ».<sup>397</sup> Dans *La Sincerità trionfante*, Castelli

---

<sup>393</sup> « L'influenza della commedia dell'arte è già sentita nelle parti comiche del *Sant'Alessio* (che includono una danza di contadini nel costume di Pulcinella e i lazzi comici giocati dal Demonio ai paggi) ; è particolarmente forte in *Chi soffre spera* ». In *ibid.*

<sup>394</sup> Une caractéristique de l'opéra romain fut sa veine comique à tendance transgressive, comme dans la « *Diana schernita* de Parisani et Cornacchioli, dédiée au cardinal Taddeo Barberini et représentée en 1629, qui contient quelques scènes 'osées' ». Une des scènes consiste en « un satyre assistant à une sorte de 'strip-tease' de la déesse au moment où celle-ci prend son bain, ou une véritable étreinte entre Diane et le dieu Pan. Le mélange des registres, la libération de certaines conventions du drame pastoral, la multiplication des personnages qui induit une relative dissolution du mythe originel, sont autant d'éléments annonçant une esthétique nouvelle, celle du *dramma per musica* qui triomphera à Venise et qui fera, en même temps, triompher deux valeurs essentielles et consubstantielles – l'une n'allant pas sans l'autre – au *dramma* baroque : l'irrévérence et la liberté ». In LATTARICO, Jean-François : « Mythe et parodie dans 'La Morte d'Orfeo' de Stefano Landi », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 181-199 : 194.

<sup>395</sup> L'effet comique est codifié non seulement dans le choix du sujet, mais aussi bien dans l'usage du mètre. La chansonnette polymétrique chantée par Charon dans la *Morte d'Orfeo* fut conçue à effet comique, de même que les « versi sdrucchioli » (vers proparoxytoniques) furent employés – *topos* métrique – pour les effets comiques ou bien pour les caractères « bas », dans le cas de la *Morte d'Orfeo* pour la « caratterizzazione satiresca » de Pan.

<sup>396</sup> PIRROTTA, Nino, *op.cit.*, 1975, pp. 314-315. Et Pirrotta d'ajouter : « In complesso la caratteristica predominante dell'opera romana, e la più tipica eredità da essa lasciata al genere operistico, [...] sta nella sua vicinanza ai modi di esecuzione della commedia parlata, probabilmente concepita come un raffinamento di quei modi ». In *ibid.*, p. 315. Jean-François Lattarico avance qu'« on sait qu'à Rome, précisément, l'opéra s'implante rapidement. Avant même la constitution d'une école d'opéra spécifique, Agostino Agazzari a pu produire, dès 1606, sa pastorale *L'Eumelio*, dans laquelle on trouve déjà une tentative de rompre le *tedio*, l'ennui que pouvait susciter un récitatif continu, à travers des petites gammes vocalisées à mouvement ascendant, une vingtaine d'années avant la théorisation de cette rupture par Domenico Mazzocchi – la fameuse *mezz'aria* – mise en pratique dans sa *Catena d'Adone* ». In LATTARICO, Jean-François, *op.cit.*, 2001, pp. 182-183.

<sup>397</sup> Pirrotta avance qu'« il termine ['commedia?'] aveva perduto il suo significato indicativo di un genere comico precisamente determinato ; significava piuttosto qualunque genere di azione teatrale sviluppata

se réfère explicitement à l'influence espagnole en la localisant au niveau métrique. Il soutient que

furono da me introdotti [questi versi di otto e nove sillabe] per una prova, perciò che, tenendosi per impossibile da molti uomini di lettere che il romanzo e la ridondiglia spagnuola potessero in modo alcuno praticarsi nell'idioma italiano, forse per particolar privilegio di quella lingua ripiena di consonanti, mi posi a farne non solo nel mio drama del *Secol d'oro* ma nell'*Intemperie d'Apollo* con tanta felice riuscita, particolarmente per la musica, che se prima ne avessi avuto notizia, l'avrei posti negli altri otto drammi miei, rappresentati medesimamente in Roma, in modo tale che, per l'istessa cagione, l'ho posti nel presente drama [de *La Sincerità trionfante*], tanto più che la tragicomedia, pigliando li eroi della tragedia ed il riso della comedia, si è osservato che detti versi nella parte comica fanno benissimo.<sup>398</sup>

Castelli attribue l'usage des octosyllabes à l'influence de la « ridondiglia spagnuola ».<sup>399</sup> Son choix d'insérer d'un mètre « étranger » dans la construction d'un livret « nell'idioma italiano » se répète dans le vers continûment réitéré dans *La Sincerità trionfante*, à savoir « La fenice del bello, la Sincerità ».<sup>400</sup> Il est significatif, que le vers portant sur l'allégorie à la fois de la femme et de la terre (Anne d'Autriche et la France) soit le seul vers du livret qui est marqué métriquement : l'emploi du dodécasyllabe, inusité dans la métrique italienne, est un vers emprunté de la tradition métrique française, l'alexandrin, qui, par rapport aux autres mètres employés dans *La Sincerità trionfante*, se distingue par son amplification syllabique. Il n'est probablement pas tout à fait erroné de mettre en relation la marque d'abondance au niveau du signifiant avec la *copia* suggérée au niveau du signifié, à savoir la fertilité de la femme et de la terre françaises. En tout cas, le grand thème que Castelli pro/pose dans le livret se cristallise précisément autour de la question de la fertilité et de la stérilité.

---

principalmente attraverso il dialogo ed era diventato altrettanto neutrale quanto 'opera', il termine che doveva ben presto prevalere nel teatro musicale ». In PIROTTA, Nino, *op.cit.*, 1975, pp. 313-314.

<sup>398</sup> In DI CEGLIE, Roberto : « *Dialogo sopra la Poesia Drammatica* di Ottaviano Castelli », in *Studi Secenteschi*, 38, 1997, pp. 319-326 (introduction); 327-356 (édition) : 344. Roberto di Ceglie ajoute à ce propos qu' « il romanzo spagnolo è un ottosillabo in cui sono fisse solo le posizioni degli accenti finali. [...] La ridondiglia è una quartina di ottonari molto usata dai drammaturghi spagnoli del Seicento ». Le *Dialogo*, partie de *La Sincerità trionfante*, a été édité et commenté par Roberto Di Ceglie et publié dans *Studi secenteschi*. Dans mon analyse du *Dialogo*, je me référerai désormais à cette édition.

<sup>399</sup> Fabbri affirme que les mètres typiques du livret furent « gli endecasillabi e i settenarî appaiati [...], i quinarî [...] e anche la solita miscela anacreontica di ottonarî e quadrisillabi ». In FABBRI, Paolo, *op.cit.*, 1990, p. 52.

<sup>400</sup> Castelli remarque à propos des alexandrins : « Sentirai ancora un verso intercalare di tredici sillabe, cioè (*La fenice del bello la Sincerità*) il quale sappi, ò Lettore che è un verso feminino alla Francese ; onde non ti sia discaro ammirarlo, perche la sua riuscita nel Teatro, mi hà inuitato à farne dde gli altri. » CASTELLI, Ottaviano : *La Sincerità trionfante*. Ronciglione : Francesco Mercurij, 1639, *Al Lettore*, s.p.

2. AUX SEUILS DE LA SINCERITÀ TRIONFANTE OVERO L'ERCOLEO ARDIRE  
D'OTTAVIANO CASTELLI

Durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'un des lieux d'échanges culturels significatifs entre l'Italie et la France à Rome fut le *Palazzo del Ceuli*, site de l'ambassade française. L'ambassadeur français, François Annibal d'Estrées,<sup>401</sup> y fit représenter, le 23 novembre 1638, l'opéra *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* d'Ottaviano Castelli pour fêter la naissance du Dauphin de France, Louis XIV (Figure 1). Cet opéra constitua une partie intégrante d'un cycle important de festivités organisées lors de la naissance du Dauphin.<sup>402</sup> *La Sincerità trionfante*,<sup>403</sup> mise en musique par Angelo Cecchini,<sup>404</sup> fut, comme en témoigne la double dédicace destinée à la fois au cardinal Richelieu et au pape Urbain VIII, un projet à caractère politique qui permit au librettiste de s'approprier de l'occasion de la naissance du Dauphin pour mettre en texte et en scène, nous allons le voir au cours du présent chapitre, aussi bien les événements politiques que les idées et préoccupations philosophiques – avant tout de nature libertine – actuels.<sup>405</sup> Le livret fut publié pour la première fois à Ronciglione en 1639<sup>406</sup> et, un an

---

<sup>401</sup> Ambassadeur à Rome en 1621 et de 1636 à 1642. Voir DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 343.

<sup>402</sup> François Annibal d'Estrées fit ériger une « machine allégorique » représentant un nuage qui, une fois ouvert, révéla le soleil et le dauphin tuant l'hydre représentant la guerre, la famine et la peste. Sur le Tibre furent créés plus de 6000 feux d'artifice par le grand artiste romain Bernini. « As his final contribution to the festivities, for the last day of the celebration Cardinal Antonio commissioned from Gianlorenzo Bernini (assisted by Apollonio Guidoni) a fireworks display that formed 'a most luminous *teatro*, whose like was never seen in Rome on such an occasion'. Bernini appropriated wholesale the conceit of the Spanish ambassador [...]. For three evenings, Cardinal Antonio's accounts record over six thousand pieces of fireworks, plus payments to the fifes and drums of the Swiss Guards, trumpets, and the drummers of the Campidoglio and Castel Sant'Angelo; in all, he spent some four thousand scudi. If the Barberini papacy was compelled to furnish large subsidies to the Habsburg forces, Cardinal Antonio had nonetheless indicated – loud and clear – where the family sympathies lay ». In HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994, pp. 230-231.

<sup>403</sup> « Les hôtes de l'ambassadeur observèrent les spectacles des balcons de son hôtel dans la Via Giulia et assistèrent aussi à une 'comedia recitata in musica' [*La Sincerità trionfante*] ». « For the fascie, see RAdS, RCA, Camperale I, giustificazioni di tesoreria B. 84/7. For Gerardi's *relazione* of the entire festivities, see BAV, R. G. Storia IV. 3320, int. 36 ; also appendix, XLVII ». Cité par HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994, p.230.

<sup>404</sup> Malheureusement, la partition de cet opéra est perdue.

<sup>405</sup> On lit sur le frontispice : « La Sincerità / trionfante / overo / l'erculeo ardire / favola boscareccia / dedicata / All'Eminentissimo, e Reuerendiss. Sig. Cardinale de / Riscigliù / E Rappresentata nel Palazzo dell'Ill.mo & Ecc.mo Sig. / Marchese di Courè [Cœuvres] Marescial di Francia, &c. / Et Ambasciatore Straordinario di Sua / Maestà Christianissima. / Alla Santità di N.S. / Papa Urbano VIII. / Nelle pubbliche allegrezze celebrate in Roma / per la nascita del Delfino. / Composta dal Sig. Ottaviano Castelli da Spoleti. / E posta in Musica dal Sig. Angelo Cecchini, Composi- / tore del Sig. Duca di Bracciano ».

<sup>406</sup> « In Ronciglione, 1639, per Francesco Mercurij ». Cette édition est signée par Castelli « Di Roma li 12 di Gennaro 1639 ». « In-4<sup>o</sup>, pp. [18]-148-[2]. Frontespizio riquadrato con doppio filetto ». « L'opera fu rappresentata il 23 novembre 1638 durante le feste per la nascita del futuro Luigi XIV... ; il testo sfrutta ogni attrattiva scenica (scene pastorali, battaglie, scene di magia, macchine spettacolose, balletti, scene



après, dans une version révisée, à Rome.<sup>407</sup> Ottaviano Castelli « da Spoleti » fut non seulement librettiste et auteur de « commedie »,<sup>408</sup> mais aussi bien, l'indiquent les frontispices de ses ouvrages, « Maestro delle Poste del Rè [Luigi XIII] »<sup>409</sup> et « dottor di legge e di medicina ».<sup>410</sup> La textualité de *La Sincerità trionfante* est fortement informée par le rapport que Castelli entretenait avec la cour royale française à travers sa fonction de « maestro delle poste », par sa fréquentation d'un milieu intellectuel international (en témoignent les dédicaces à Castelli, mises en paratexte dans *La Sincerità trionfante* et provenant de la plume d'auteurs et intellectuels italiens et étrangers) ainsi que par sa connaissance de la médecine qui jalonne le livret. L'ancrage et l'étayage profondément internationaux du livret, le souci du propre positionnement philosophique et l'empreinte médicale prêtée à la textualité du livret acquièrent, dans leur ensemble, une signification et un sens fondamentaux pour la compréhension du texte.<sup>411</sup>

Le livret, à trames multiples, contient, dans le prologue et les cinq actes, vingt-neuf personnages<sup>412</sup> (allégoriques et non) ainsi que trois chœurs (voir Table synoptique). Les deux protagonistes masculins, « Ercole » et l'« Ardire », sont des personnages à clé associés à des personnes réelles : « Ercole significa la Maestà Christianissima [Luigi XIII] » et « L'Ardire l'Eminentissimo Cardinal di Riscegliù ».

---

infernali, cori, personaggi burleschi, intermedi) per esaltare allegoricamente la Francia e i suoi governanti, mentre i suoi nemici politici sono raffigurati nei personaggi negativi, fino alla gloriosa conclusione con l'apparizione della Fama, un coro generale e una Sarabanda. Fu pubblicato subito probabilmente per ordine del cardinal Antonio Barberini, promotore dei festeggiamenti ; fu poi ristampato a cura dell'autore l'anno successivo ». In FRANCHI, Saverio : *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 Testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 231-232.

<sup>407</sup> « In Roma, 1640, Appresso Vitale Mascardi ». Cette édition est signée par Castelli « Di Roma li I. di Ottobre 1640 ». Le frontispice de l'édition romaine comporte une précision sur le librettiste Castelli : « Composta dal Sig. Ottaviano Castelli da Spoleti, dottor di legge e di medicina ». « In-4°, pp. [26]-56+194. Dedicata dell'autore datata Di Roma il 1. di Ottobre 1640. Copia dell'imprimatur con ricognizione di Ottavio Tronsarelli datata Di Casa 1. Giugno 1639. Seguono numerosi componimenti poetici in lode dell'autore, scritti in molte diverse lingue e grafie ». In *ibid.*, p. 240.

<sup>408</sup> Ottaviano Castelli fut membre de l'« Accademia degli Occupati » : « Argomento / Della MUTA Comedia / Del Sig. Ottaviano Castelli da Spoleti. / Recitata / In Roma Da Gli Accademici Occupati Nell'Anno 1640. // In Roma, Nella Stamperia di Antonio Landini. M.DC.XXXX. Con licenza de' Superiori ». In *ibid.*, p. 238.

<sup>409</sup> Indication figurant sur le frontispice de sa traduction de la *Poétique* d'Aristote (1642).

<sup>410</sup> Cette indication de ses professions figure sur le frontispice de la deuxième édition (révisée) de *La Sincerità trionfante* (1640).

<sup>411</sup> Jusqu'à présent, il n'existe aucune étude exhaustive sur *La Sincerità trionfante*, hormis l'introduction succinte de Roberto di Ceglie qui précède l'édition – seule édition moderne d'une œuvre de Castelli – du *Dialogo sopra la poesia drammatica*. Les études de Hammond et Murata sur *La Sincerità trionfante* se focalisent surtout sur l'aspect de la représentation basé sur les données des archives. Voir HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994 et MURATA, Margaret, *op.cit.*, 1995, pp. 87-105.

<sup>412</sup> Vingt-huit personnages dans la deuxième édition du livret (1640).

LA SINCERITA'  
TRIONFANTE  
OVERO  
L'ERCVLEO ARDIRE  
FAVOLA BOScareccia

DEDICATA

All'Eminentissimo, e Reuerendis, Sig. Cardinale de

RISCIGLIV'

E Rappresentata nel Palazzo dell'Ill.<sup>mo</sup> & Ecc.<sup>mo</sup> Sig.  
Marchese di Courè Marefcial di Francia, &c.  
Et Ambasciatore Straordinario di Sua  
Maestà Christianissima.

ALLA SANTITA' DI N. S.

PAPA VRBANO VIII.

Nelle pubbliche allegrezze celebrate in Roma  
per la nascita del DELFINO.

*Composta dal Sig. Ottauiano Castelli da Spoleti.*

E posta in Musica dal Sig. Angelo Cecchini, Composi-  
tore del Sig. Duca di Bracciano.



IN RONCIGLIONE, M. DC. XXXIX.

Per Francesco Mercurij. *Con licenza de Superiori.*

Figure 1 : Frontispice de *La Sincerità trionfante ouero l'erculeo ardire*, Ronciglione, 1639. Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica).

<b>La Sincerità trionfante</b> (Ronciglione : Per Francesco Mercurij, 1639)	<b>La Sincerità trionfante</b> (Roma : Vitale Mascardi, 1640)																												
« <b>Épître</b> » « All'Eminentissimo e reverendissimo Signor il Sig. Cardinale DeRiscigliu' »	[ <b>Épître</b> ] « Em. <sup>mo</sup> Principe »																												
« <b>Lo stampatore ai lettori</b> » « <b>Imprimatur</b> » <sup>1</sup>	« <b>Imprimatur</b> » <sup>2</sup> « <b>Protesta</b> » <sup>3</sup>																												
	« <b>Dramatis intermedia</b> » [en latin] <b>Épigrammes au Dauphin</b> [« Delphino »] « grecum, latinum, arabicum, caldaicum, syriacum, targum, meliticum, persicum »																												
	<b>Epigrammes à Castelli</b>																												
	<table border="0"> <tr> <td>- ebraicum</td> <td>peruanum,<sup>14</sup></td> </tr> <tr> <td>- rabinicum,</td> <td>lingua Manicongensi idest Africana<sup>15</sup></td> </tr> <tr> <td>- hibernicum,<sup>4</sup></td> <td>lingua Canadensi in Noua Francia,<sup>16</sup></td> </tr> <tr> <td>- armenum,</td> <td>iaponica,<sup>17</sup></td> </tr> <tr> <td>- turcicum,</td> <td>hungarice,<sup>18</sup></td> </tr> <tr> <td>- slavonicum,<sup>5</sup></td> <td>lingua belgica,<sup>19</sup></td> </tr> <tr> <td>- russe,<sup>6</sup></td> <td>lingua Scotica,<sup>20</sup></td> </tr> <tr> <td>- aetiopicum,<sup>7</sup></td> <td>guasconicum,<sup>21</sup></td> </tr> <tr> <td>- coftum,<sup>8</sup></td> <td>lingua anglicana,<sup>22</sup></td> </tr> <tr> <td>- latinum,<sup>9</sup></td> <td>lingua polacca,<sup>23</sup></td> </tr> <tr> <td>- latinum,<sup>10</sup></td> <td>lingua prouenzale,<sup>24</sup></td> </tr> <tr> <td>- latinum,<sup>11</sup></td> <td>lingua francese,<sup>25</sup></td> </tr> <tr> <td>- iliricum,<sup>12</sup></td> <td>lingua aragonese,<sup>26</sup></td> </tr> <tr> <td>- germanicum<sup>13</sup></td> <td>lingua italiana »<sup>27</sup></td> </tr> </table>	- ebraicum	peruanum, <sup>14</sup>	- rabinicum,	lingua Manicongensi idest Africana <sup>15</sup>	- hibernicum, <sup>4</sup>	lingua Canadensi in Noua Francia, <sup>16</sup>	- armenum,	iaponica, <sup>17</sup>	- turcicum,	hungarice, <sup>18</sup>	- slavonicum, <sup>5</sup>	lingua belgica, <sup>19</sup>	- russe, <sup>6</sup>	lingua Scotica, <sup>20</sup>	- aetiopicum, <sup>7</sup>	guasconicum, <sup>21</sup>	- coftum, <sup>8</sup>	lingua anglicana, <sup>22</sup>	- latinum, <sup>9</sup>	lingua polacca, <sup>23</sup>	- latinum, <sup>10</sup>	lingua prouenzale, <sup>24</sup>	- latinum, <sup>11</sup>	lingua francese, <sup>25</sup>	- iliricum, <sup>12</sup>	lingua aragonese, <sup>26</sup>	- germanicum <sup>13</sup>	lingua italiana » <sup>27</sup>
- ebraicum	peruanum, <sup>14</sup>																												
- rabinicum,	lingua Manicongensi idest Africana <sup>15</sup>																												
- hibernicum, <sup>4</sup>	lingua Canadensi in Noua Francia, <sup>16</sup>																												
- armenum,	iaponica, <sup>17</sup>																												
- turcicum,	hungarice, <sup>18</sup>																												
- slavonicum, <sup>5</sup>	lingua belgica, <sup>19</sup>																												
- russe, <sup>6</sup>	lingua Scotica, <sup>20</sup>																												
- aetiopicum, <sup>7</sup>	guasconicum, <sup>21</sup>																												
- coftum, <sup>8</sup>	lingua anglicana, <sup>22</sup>																												
- latinum, <sup>9</sup>	lingua polacca, <sup>23</sup>																												
- latinum, <sup>10</sup>	lingua prouenzale, <sup>24</sup>																												
- latinum, <sup>11</sup>	lingua francese, <sup>25</sup>																												
- iliricum, <sup>12</sup>	lingua aragonese, <sup>26</sup>																												
- germanicum <sup>13</sup>	lingua italiana » <sup>27</sup>																												
« <b>Al lettore</b> »	« <b>Dialogo sopra la poesia drammatica</b> » « <b>Argomento</b> »																												
	« <b>Chiave dei Personaggi che formano il Drama</b> » ERCOLE significa la Maestà Christianissima. L'Ardire, l'Eminentissimo Cardinal di Riscigliù. La Sincerità, la Francia. Orchista altrimente la Simulatione significa l'Eresia. Polifemo, il cieco mostro del Demonio contrario alla chiarezza della Fede. Monello, e Rabacchio, la vita libera, e'l costume dissoluto. Il Furore, la solleuatione de gli Eretici. Il Trascurato, la vantia humana. L'Interesse, ministro d'Orchista. L'Honore, ministro, e seguace d'Ercole, e dell'Ardire. Gli altri Personaggi sono introdotti per ornamento del Drama, cioè Ninfe, e Pastori																												
« <b>Personaggi</b> » La Fama Antiprologo. Il Rodano Fiume di Francia Prologo. Sei Ninfe del fiume Rodano. La Simulatine, cioè Orchista. Lidia amante di Fileno Pastore. Clori amante di Tirsi Pastore. Ardire seguace d'Ercole. Ercole amante della Sincerità. Sincerità amante d'Ercole. Trascurato. Rabacchio figlio del Satiro. Olindo amante della Sincerità. Tirsi Pastore amante di Clori Ninfa. Arnelinda Reina di Dania amante di Olindo. Marcolfa Satira moglie del Satiro Satiro Amante di Orchista. Fileno Pastore amante di Lidia Ninfa. Polifemo Cieco. Monello giuda di Polifemo. Oracolo di Minerua. Dori Ninfa. Nerea Ninfa. Honore. Interesse. Furore. Plutone. Choro de Demonij. Prima Truppa di Ninfe, e di Pastori, che seguono il partito di Alcide. Seconda Truppa di Ninfe, e di Pastori, che segue il partito di Polifemo. Minerua dentro il suo Tempio, all'apparir della quale il Furore sprofonda, e Polifemo torna à cecarsi, e sprofonda anch'esso.	« <b>Personaggi</b> » La Fama Antiprologo. Il Rodano Fiume di Francia Prologo. Sei Ninfe del fiume Rodano. La Simulatine, cioè Orchista. Lidia amante di Fileno Pastore. Clori amante di Tirsi Pastore. Ardire seguace d'Ercole. Ercole amante della Sincerità. Sincerità amante d'Ercole. Trascurato. Rabacchio figlio del Satiro. Olindo amante della Sincerità. Tirsi Pastore amante di Clori Ninfa. Arnelinda Reina di Dania amante di Olindo. ■ Satiro amante di Orchista. Fileno Pastore amante di Lidia Ninfa. Polifemo cieco. Monello giuda di Polifemo. Oracolo di Minerua. Dori Ninfa. Nerea Ninfa. Honore. Interesse. Furore. Plutone. Choro de Demonij. Prima Truppa di Ninfe, e di Pastori, che seguono il partito di Alcide. Seconda Truppa di Ninfe, e di Pastori, che segue il partito di Polifemo. Minerua dentro il suo Tempio, all'apparir della quale il Furore sprofonda, e Polifemo torna à cecarsi, e sprofonda anch'esso, e qui si scioglie il nodo della Fauola.																												
« <b>Intermedii</b> »																													
« <b>Argomento</b> »																													
« <b>Antiprologo</b> » (pp. 1-2)	« <b>Antiprologo</b> » [Argomento] (pp. 1-3)																												
« <b>Prologo</b> » (pp. 3-7)	« <b>Prologo</b> » [Argomento] (pp. 4-9)																												
« <b>Atto Primo</b> » (12 scènes, pp. 8-32)	« <b>Atto Primo</b> » (11 scènes, pp. 10-40) <sup>28</sup> [chaque scène est précédée d'un « Argomento » qui résume son contenu]																												
« <b>Atto Secondo</b> » (10 scènes, pp. 33-56)	« <b>Atto Secondo</b> » (10 scènes, pp. 41-72)																												
« <b>Atto Terzo</b> » (17 scènes, pp. 57-93)	« <b>Atto Terzo</b> » (16 scènes, pp. 73-118) <sup>29</sup>																												
« <b>Atto Quarto</b> » (10 scènes, pp. 94-123)	« <b>Atto Quarto</b> » (12 scènes, pp. 119-159)																												
« <b>Atto Quinto</b> » (14 scènes, pp. 124-148)	« <b>Atto Quinto</b> » (13 scènes, pp. 160-194)																												

Figure 1 : Table synoptique des deux éditions de *La Sincerità trionfante* d'Ottaviano Castelli.

- <sup>1</sup> « Imprimatur Angelus Agellius I.V.D. Arch. Roncionis, & pro Illustriss. & Reuerendiss. Dom. meo D. Sebastiano de Paulis Episc. Sutrino, & Nepesino, Reuisor. Imprimatur Iacobus Ciancianus I.V.D. Reuerendiss. Patr. Fr. Nicolai Riccardi Sac. Palatij Apost. Mag. Dep ».
- <sup>2</sup> « Imprimatur, Si vedebitur Reuerendissimo Patri Magistro Sacri Palatij Apostolici. / Io. B. Alt. Ep. Cam. Vicesg. / Il Reuerendissimo Padre Maestro del Sacro Palazzo m'impose, che douessi dar giuditio della Sincerità Trionfante [...], la quale fatta anch'essa con sincerità di mente non offende le Leggi, e rapresentata nella Nascita del Primogenito del Rè Christianissimo ha seco il titolo della Religione. [...] Di Casa I. Giugno 1639. / Io Ottavio Tronsarelli mano propria. / Imprimatur. / Fr. R. Lucarinus Socius Reuerendissimi P. Mag. Sacri Pal. Apost ».
- <sup>3</sup> « PROTESTA. Essendo la Fauola fondata nel Rito antico de Gentili quindi è, che tutte le voci di Fato, Fortuna, Sorte, Destino, Inferno, Adorare, Nume, Deità; e somiglianti, si sono poste conforme al costume de' Personaggi, & al rito loro, dichiarando però l'Autore, di non mai con queste voci pregiudicare alla vera, e Cattolica Religione ».
- <sup>4</sup> « HIBERNICVM EPIGRAMMA : Adhbhor riogh ò Righ niemhe [...] ». Castelli, 1640, s.p.
- <sup>5</sup> « P. RAPHAELIS CHROATAE » [en cyrillic]. Castelli, 1640, s.p.
- <sup>6</sup> « Kastle, tebie Sechiedrit vlast viscgnaja [...] ». Castelli, 1640, s.p.
- <sup>7</sup> « P. APTANASII CHIRCHERI [Athanasius Kircher] ». Castelli, 1640, s.p.
- <sup>8</sup> « IONIS ALLATII » [texte en ancien grec]. Cette épigramme est suivie d'une « Interpretatio ad verbum » : « Procos reliquos innumeros longè expellens, / Donec Herculis circa purè currentia fluentia / Sennae gloriosus Castellus praeparat nuptias, / Concedens vxorem omni iniuria superiorem, / Forma Dijs aequalem, & vlade similem / Lacti moribus, & corpore; qua propter & nomen / Galatea ab omnibus hominibus vocatur. / Sagittis verò amor conuenit, & sub lecto nuptiali / Incendes flammam ineuitabilibus vinculis puellam / Alijs crudelem, marito obligat propitiam. / Praeterea audacia, & prudentum manuum facinora / Dolos expellunt, & malè intentatos errores. / Hinc iuuenibus canendi, & ludendi facultas datur, / Nymphis consuescendi, aliaque moliendi, quibus / Cor desiderio exhilaratur, voluptatem respiciens [...] ». Castelli, 1640, s.p.
- <sup>9</sup> « BARTHOLOMEI TORTELLETTI » : « Qvi natus primùm fueras in Palladis vlnis [...] » Castelli, s.p.
- <sup>10</sup> « GABRIEL NAVDAEVS PARISINVS » : « Tantum Roma tuo debet Cuurée theatro, / Delphino quantum Gallia tota suo, / Mempe rapis celeres per gaudia certa Qurites, / Vt rapit hic Gallos ad noua fata suos. / Signaque laetitiae Regali debita nato, / Nil melius poterat quam tua scena dare. / Nam Syluae, Rhodanus, Caelumque, Lutetia, Auernus, / Et modulata simul carmina voce graui. / Admiranda sui praebent spectacula, & arte / Certant Delphini vincere prodigium [Ad Octauianum Castellum] ». Castelli, s.p.
- <sup>11</sup> « IANI NICII ERYTHRAEI IO: VICTORII DE RVBEIS » : « Et scenas versis, discedere frontibus, altas, [...] Gallia dum sterilis, cuinam, disquirat habenas / Partaque tot bello, scepra tenenda daret. / En subito Cœli renouato cardine, partus / Accitus Regnis, exilit, orbis ouat. / Hoc fuit Artis opus, voluit nam tempore nasci / Nuntia venturi, quo plectra forent ». Castelli, s.p.
- <sup>12</sup> « Antonio Carcarasio. Ilirico Seruiano: Kakono ti Kastle biosi posctovan od sriechie s'prigodom [...] ». In Castelli, 1640, s.p.
- <sup>13</sup> « Ad Auctorem. Germanice: Glukseelig seindt diesse iahre darin, / O Castelli geboren ist der Delphin, / So dir Zuschreiben geben materi, / Als vvahrem nachfolgern dess Homeri. / Zue der glori vndt iubel aller leuth, / So nevv auffgangen bei vnser zeit / Zupreissen hast die schoneste lili, / Dein hochstes gluck, o nevvir Virgili ». Castelli, s.p.
- <sup>14</sup> « Lingua Peruana: Naupa ancha pacaricpi, mana hananc pacha mana indi, mana quilla [...] ».
- <sup>15</sup> « Lingua Manicongensi idest Africana: vitidic di fumuètu yolussangatu luacu yo muquem [...] ».
- <sup>16</sup> « Condayee onsa hohiendaen, condayee onsa hondechari; Onandaerari hoen Delphin y serrey a eya [...] ».
- <sup>17</sup> « Moxi fasime moxéba fabacari nare domò [...] ».
- <sup>18</sup> « Ad Auctorem. Hungarice: Nem tenger feneken lako Delfinnek / Ki iaszodasual szeluezeknek [...] ».
- <sup>19</sup> « Vraiment on poseso Chestea / Deuen se ten li recontro / Plus grand fortain a vos Poesci [...] ».
- <sup>20</sup> « Vpon the happy birrh of the Dolphin : Flye baistrons vuimdes, retire vnto your Caues [...] ».
- <sup>21</sup> « Delphino Gallo Deuhin Franses. Guasconicum. GIOVANNI MARRAS : Nousauts sabem que Lou gouiou d'eu plan Christias Sire [...] ».
- <sup>22</sup> « So iust it roas (Tust Lonys) for thy fust merit, / That none but thy orone ost spring should inherit [...] ».
- <sup>23</sup> « Przeko hardij Parnassie bucrne Muzij glosisz. / Milcz, Spolet mé zazdrosirij, Castella prieprosisz [...] ».
- <sup>24</sup> « Veramen grando venturo e stado la voustro ò Casteau, que [...] ».
- <sup>25</sup> « Au Seig. Ottavian Castelli : Toy qui dans vne fiction / Depeins le vray bonheur dont la France est remplie, / Et qui rutsal inuention / De la veoir triomphante aux yeux de l'Italie. / Scay tu comme elle s'en ressent / Pour l'honneur de son Roy nassant; / Elle veut que ta plume ayt son prix legitime / Aultant que parmy les Romains. / Tu celebres ses hauls destins, / Tu verras parmy nous celebrer ton estime. » Cette épigramme est suivie d'une autre en français, que Castelli destine « A luy mesme » : « Si ton beau talent treuve en soy / Le plus grand prix qu'il doit pretendre; / Nul que toy ne peut entreprendre / Des louanges dignes de toy. »
- <sup>26</sup> « De Don Mathias Pradas Aragonese natural de Caragoça all'Autor. Sonetto: De Arion vital estambre deificado [...] ».
- <sup>27</sup> Suivent six épigrammes en forme de sonnet des auteurs italiens suivants: Alessandro Cherubini, Pier Simone Sbrozzi, Vincenzo Sevarola, Loreto Vittori, Francesco Buti et Clemente Politi. Nous reportons ici seulement celui de Francesco Buti : « Soffrì saggio nocchier lunga tenzone / Di tempestoso mar contro i furori / E nuoui mondi al fine, e gemme, & ori. / Lieto acquistò sotto remote zone. / Hor tu per meritar altre corone / Varcando l'Ocean de'tuoi sudori / Scopri d'Apollinei almi tesori / Nuoue miniere a noi nuoue Elicone. / Ne dell'inuidia, che ne meno all'etra / Perdona, ouer del tempo il rio destino / Temenza alcuna dal tuo core impetra. / Che di gloria immortal nel ben camino / A tuo sicuro scampo, e di tua cetra / Hai nouello Arion regio Delfino. – Al Sig. Ottaviano Castelli per il suo Dramma musicale rappresentato in Roma nella nascita del Delfino di Francia ».
- <sup>28</sup> Castelli supprime toute la scène 9 où la « Satira » (Marcolfa) échange, dans un contexte érotique, des « idiotismi » à la romaine avec le Satyre et Rabacchio : « Sat.<sup>a</sup>: Ma perche non mi guardi cagnaccio? / Sat.<sup>o</sup>: Altra cosa mi da impaccio. / [...] Sat.<sup>a</sup>: Oh faccia di mastino / Sat.<sup>o</sup>: Oh grugno porcino. / Sat.<sup>a</sup>: Appelli grugno il mio legiadro viso? / Questo viso, / Che incatenò più d'vn Narciso, / Più d'vn'Adone; / Oh forfante poltrone, / A me, che t'adorai; / E disprezzi quei rai? ». In Castelli, 1639, I, 9, pp. 25-26.
- <sup>29</sup> Dans la scène 14, Castelli supprime les tirades burlesques de « Marcolfa Satira » qui cherche à inciter « Trascurato » à l'adultère : « Mar. E non getti vn sospiro, e non vien meno : / Mirando questo seno ? / Hor mira cor di scoglio; / Quest'è l'amante mio, questo sol voglio; / Vienne meco à goder gl'amanti amplessi. / Tras. O' ch'il Ciel mi punisca, s'io volessi ». Castelli, 1639, III, 14, p. 89.

Figure 1 : Table synoptique des deux éditions de *La Sincerità trionfante* d'Ottaviano Castelli.

Les personnages secondaires n'ont pas de correspondance réelle, car, codifiés par le librettiste d'une façon arbitraire, ils représentent des idées et les idéaux abstraits : « Orchista » / « Simulatione » représente « l'Eresia » et Monello et Rabacchio « la vita libera, e'l costume dissoluto ». Le personnage principal féminin, qui porte un double nom, « La Sincerità » et « Galatea », <sup>413</sup> dont seulement le premier, La Sincerità, est indiqué dans l'énumération des personnages et le dernier, Galatea, n'apparaît que dans l'introduction au livret (« Argomento »), est marqué par son statut particulier, car double. Significatif pour la compréhension du texte est le fait que l'allégorie de la Sincerità représente « la Francia », donc la terre, et non la reine Anne d'Autriche, associée, elle, à Galatea. Aussi Hercule traverse-t-il l'Europe depuis l'Égypte pour conquérir et s'unir, finalement, avec la Sincerità, femme-territoire fertile, dont la fécondité est accentuée par son deuxième nom, Galatée, qui relève du mot grec « lait » (*gala*) et qui signifie « blanche comme le lait » (*galakteia*). Castelli remarque à propos de la fin de l'opéra que

[la Fama] non si trattenne però tanto, auuenga che prima del suo credere seguisse il parto del Delfino, per la cui allegrezza essendosi trasformata la Senna in fiamme di giubilo, ne porta la noua alle medesime Ninfe, e Pastori del Rodano, le quali hauendo nel giunger della fama condotto à fine il loro imposto Drama, inuita tutti à seguirla in Parigi, doue dice, che farà loro vedere il Tipo del vero Ercole, del sacro Ardire, ed ancora il nuouo Galate fatale, cioè il Delfino, per il quale haueua loro imposto, che rinouassero fauoleggiando l'antiche glorie de gli andati Heroi.<sup>414</sup>

La traversée européenne d'Hercule et de l'« Ardire » aboutissant à la naissance de Galate/Louis XIV, qui constitue la trame principale du livret, est interrompue, à plusieurs reprises, par des épisodes qui contrecarrent le voyage du héros. Ces épisodes, trames

---

<sup>413</sup> Le thème de Galatée, traité par les auteurs grecs et latins tels Homer (*Iliade*, XVIII), Hésiode (*Théogonie*), Théocrite (*Idylle* 6 et 11) et Ovide (*Métamorphoses* X), fut très populaire dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> et pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Particulièrement populaires furent la *Galatea* de Miguel de Cervantes (Alcalá : Iuan Gracian, 1585) ainsi que *La Galatea* de Pomponio Torelli (Parma : Viotti, 1603). Le thème de Galatée fut pourtant aussi politisé, comme dans l'anonyme *Lettre mystique ; Mars joue son rôle en la première, en la seconde la bande et le chœur de l'Etat, en la troisième l'amour de Polyphème, Galatée et les sept pasteurs. Ouvrage de cabale et contre les Jésuites* ou dans *La Galatee et les adventvres dv prince Astiagès. Histoire de nostre tems, ou sous noms feints sont representez Les Amovrs dv Roy et de la Reyne d'Angleterre. Auec tous les voyages qu'il a fait, tant en France qu'en Espagne* d'A. Remy (Paris : Pierre Rocolet, 1625). Comme le fera Castelli dans la deuxième édition de *La Sincerità trionfante*, Remy insère une table expliquant ce qui et ce que représentent les principaux personnages. Contrairement à Castelli, Remy ne fusionne pas les personnes réelles avec les nations ou bien avec les idées abstraites. Aussi, « Le Roy Dicée » représente « Lovys le Iuste, Roy de France », « Galatée » « Madame Sœur du Roy », alors que « La France » est voilée sous « L'Isle de Cypre » et « Paris » sous « La ville de Nicosie ». In REMY, A. : *La Galatee et les adventvres dv prince Astiagès. Histoire de nostre tems, ou sous noms feints sont representez Les Amovrs dv Roy et de la Reyne d'Angleterre. Auec tous les voyages qu'il a fait, tant en France qu'en Espagne*. Paris : Pierre Rocolet, 1625, s.p.

<sup>414</sup> Castelli, p. 29.

secondaires peuplées des personnages antagonistes, sont classables selon deux axes majeurs, à savoir l' « Hérésie », <sup>415</sup> représentée par le personnage d'Orchista, et la vie libertine, représentée par les personnages comiques, tels le cyclope Polifemo ainsi que Rabacchio et Monello. <sup>416</sup> Les deux forces antagonistes – fort séduisantes – s'imposent comme obstacles pour Hercule lors de son voyage. Orchista poursuit, avec succès, un travail de séduction du héros, alors que Polifemo, accompagné de Rabacchio et Monello, s'apprête, vainement, à concurrencer Hercule dans sa trajectoire de conquête de Galatée. <sup>417</sup> Or, les épisodes dits « secondaires » s'insinuent avec une insistance telle dans le tissu de l'opéra qu'ils renversent, par leur seule présence matérielle, l'hierarchie des trames. En effet, ce n'est pas la « figura d'Ercole », introduite « per parallelo dell'Eroiche, e gloriose attioni del Gallo Alcide, Luigi il Giusto, e del Sacro Ardire, Ermanno Cardinal di Riscigliù, » <sup>418</sup> e « le cose dette da Ercole [...] & Altri, mentre

---

<sup>415</sup> Castelli avance que « tutti li nostri Geografi d'Italia vogliono, che il fiume Rodano s'intenda per la Francia, mà ancora perché da quella Prouincia, doue nasce detto fiume veniuano fomentate le controuersie del Regno, dalle quali noi formiamo vna parte di detta fauola sopra la vera allegoria, cioè d'Orchista per l'Eresia, e la sincerità per la parte Christiana della Francia ». In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, pp. 27-28. Il est significatif, que Castelli emploie le mot « parte christiana » pour opposer les catholiques aux Huguenots. Les ouvrages traitant de l' « hérésie » abondèrent depuis les guerres de religion en France – comme le montrent, à titre d'exemple, *Le Tableav de l'Herésie, Ou l'impieté de Caluin descouuerte, avec les prevvies des veritez catholiques* de Pierre Binard (Paris : Sebastien Hvré, 1643), *l'Histoire de la naissance dv progres et de la decadence de l'Herésie dans la Ville de Metz & dans le pays Messin* par le R. P. Mevrissse (Metz : Iean Antoine, 1642) ou les ouvrages de Daniel Bourgnuignon, notamment *Les impietez et atheismes evidens des Heresiarches Huguenots* (Paris : René Giffart, 1617) ou *Tableaux de la Des-Obeysance et rebellion des Heresiarches, ou Chefs d'Herésie, contre les Empereurs, Roys, & Souuerains* (Paris : René Giffart, 1619). Le terme fut cependant employé aussi pour les religions non-chrétiennes, notamment le Judaïsme et l'Islam ou pour les dogmes opposant, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, les Jésuites et les Jansénistes. En témoignent les ouvrages comme *Le Trivm-Virat de Barbarie, où par la conferance d'un Chrestien, avec un Iuif, & un Turc, l'Herésie & les absurditez du Talmud, & de l'Alcoran, sont tout à fait détruites* par Pascal Canto Recolet (Paris : Iean de la Caille, 1657) la *Response à la neufieme lettre de Port-Royal, intitulée Herésie imaginaire* (Paris : François Mvgvet, 1666). L' « hérésie » fut, en outre, associée – fait important dans le contexte théâtral – à l' « artifice » : aussi l'abbé d'Arnoye déclare-t-il dans *Le Triomphe du Roy sur l'Herésie* que « la fureur de l'Herésie & ses artifices, sembloient empescher un si noble dessein [de Louis XIV de 'subjuguier les puissances de la Terre'] ». In D'ARNOYE, Abbé : *Le Triomphe du Roy sur l'Herésie*. Paris : J.B. de la Caille, 1687, s.p. Dans *La Sincerità trionfante*, Orchista – qui, au début de l'opéra enlève le masque pour ne se le mettre qu'à la fin du livret – joue avec l'inversion les rôles et les masques à la fois théâtraux et « hérétiques ».

<sup>416</sup> Margaret Murata avance à propos de ces personnages que « they are all elaborately intertwined in multiple pastoral plots, with the main plot being Ercole's enchantment by Orchista. The local *avvisi* could not summarise the story, and simply reported that it 'represented sincerity, honesty and prudence, with which virtues the prince should be endowed » (*I-Rli* ms. 1731, *Avvisi di Roma*, 18 décembre 1638, f. 316). Cité par MURATA, Margaret, *op.cit.*, 1995, p. 91.

<sup>417</sup> Thème repris du livre XIII des *Métamorphoses* d'Ovid. Isaac de Benserade résume, dans sa traduction des *Métamorphoses*, l'épisode de Galatée et du cyclope Polyphème de la manière suivante : « Acis estoit amoureux & aimé de [la nymphe] Galatée : le Geant Polyphème en estoit jaloux, comme de raison, & d'un morceau de Rocher il assomma le jeune Acis, dont le sang fut changé en un Fleuve de son nom ». In BENSERADE, Isaac de : *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Paris: Imprimerie Royale, 1694, p. 210.

<sup>418</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, p. 18.

parlano nella protasi, e nelle catastrofe [e che] s'intendano con relatione all'istoria »<sup>419</sup> qui forment la trame principale, mais, bien au contraire, ce sont les épisodes racontés « nell'Epitasi, cioè nel mezzo della machina comica [che] s'intendano con relatione alla fauola [...] con le cose presenti, e con le passate ». <sup>420</sup> Pour Margaret Murata la trame principale est manifestement « Ercole's enchantement by Orchista »<sup>421</sup> – donc le pouvoir de la séduction sexuelle – et non la grossesse de la reine. Il sera démontré au cours du présent chapitre que la textualité de *La Sincerità trionfante* est échafaudée autour de la problématisation de la sexualité d'Hercule/Louis XIII. Le manque de progéniture et la peur d'une potentielle stérilité, qui poursuivit le couple royal pendant plus de vingt ans, furent compensés, dans le livret, par une mise en récit copieuse de l'activité sexuelle du roi, à la fois séduit par Orchista et inséré dans le contexte bucolique des nymphes frivoles chantant la vie libertine.<sup>422</sup>

Selon les chroniques officielles, la représentation de *La Sincerità trionfante* remporta un vif succès auprès du public romain :

Nel Palazzo del Signor Marescial di Coure Ambasciatore Christianissimo [=Francois-Annibal, marechal d'Estrees] e stata recitata in musica una bellissima comedia composta con occasione della nascita del Delfino di Francia [Louis XIV] la quale e riusciata bellissima per la mutationi delle scene, et intermedi e ricchi habiti sendo durata per lo spacio di 4 hore.<sup>423</sup>

Un autre avis, se référant à la deuxième représentation de l'opéra, affirmait que « martedì l'Ambasciatore di Francia fece di nuovo recitare la scritta comedia in musica la quale rappresenta la sincerita, honesta, e prudenza, delle quali virtu deve essere dotato il Principe ». <sup>424</sup> Les sources romaines, comme le note Margaret Murata, révèlent l'intérêt que l'aristocratie française porta à l'opéra de Castelli. La couronne française se montra reconnaissante en conférant, au librettiste, le titre de « gentilhomme » à vie : « The effort expended by the Romans on behalf of France was well recognized by the Crown. One sign was the recompense given to Castelli, who received from Louis XIII a gold

---

<sup>419</sup> Ibid., p. 21.

<sup>420</sup> Ibid., pp. 21-22.

<sup>421</sup> MURATA, Margaret, *op.cit.*, 1995, p. 91.

<sup>422</sup> Dans le *Dialogo sopra la poesia drammatica*, l'un des interlocuteurs encourage l'usage de multiples trames amoureuses dans les « tragicomédies » italiennes, usage d'ailleurs déjà « attesté » chez les anciens : « Euripide, che nel suo Cicople [sic!] ne lascia oltre le altre chiarissimo esemplo, dal quale esemplo, e da molti altri per mio auviso li Poeti Italiani hanno formate le loro Tragicomédie con duplicati, e triplicati vincoli d'Amore ». In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, pp. 20-21.

<sup>423</sup> I Rli Codex 364 (=1731), Avvisi di Roma, 11 December 1638, fol. 310. Cité par MURATA, Margaret : *Operas for the Papal Court 1631-1668*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1981, p. 207 (note).

<sup>424</sup> Ibid., Rome, 18 December 1638, fol. 316. Cité ibid., pp. 207-208.

medallion estimated at 200 *doppie* and the rank of ‘gentleman’ in perpetuity».<sup>425</sup> L’*intérêt* de *La Sincerità trionfante*, hormis sa particulière signification au niveau textuel, réside, selon Murata, dans le fait que cet opéra peut être considéré comme le premier opéra « français ».<sup>426</sup> Créé par les artistes italiens, de provenance surtout romaine, lors d’un événement dynastique français, cet opéra, représenté dans une enclave française au cœur des Etats du Saint-Siège, fut dédié aux autorités à la fois françaises et italiennes et destiné à un public aristocratique bien international. La création de *La Sincerità trionfante*, opéra fortement lié au pouvoir monarchique, constitua, pour le Cardinal Mazarin – qui était en train d’obtenir la naturalisation française et de partir pour Paris<sup>427</sup> – une occasion propice pour projeter l’importation de ce nouveau genre (et puissant instrument politique) en France.

Les deux éditions de *La Sincerità trionfante*, dont la deuxième est plus soignée et élaborée, montrent bien que Castelli chercha à « vendre » un « produit » à des autorités françaises. Comme le montre la table synoptique ci-dessous (figure 1), Castelli remania la deuxième édition de son livret en ajoutant, mais aussi en censurant certaines parties.<sup>428</sup> Dans la première édition, Castelli avance sous forme d’une *recusatio* que

habbi in consideratione, ò Lettore, l’angustia del tempo dentro di cui è stato composto, messo in musica, imparato, e rappresentato detto Drama, cioè dall’auuiso della nascita del Delfino che giunse d’Ottobre, nõ potendosi prima ordir la fauola. Onde ti souuenga, che dentro lo spatio di doi mesi e mezzo in circa; non solo mi è conuenuto ordir la fauola, & ordita, stenderla in versi, mà ancora consegnarla di pezzo in pezzo al Compositor della muscia senza speranza di poter usare alcun atto riflesso cõ la correttione; poscia che dal Musico passaua in mano dei Recitanti, acciò l’imparassero in tempo, & à questi mi è conuenuto sempre assistere insino all’atto del rappresentarsi; e quello, che più m’ha posto in trauaglio, mentre pensaua, doppo essersi rappresentata più volte la fauola poterla al fine riuedere, e correggere, essaminandola, come ad altri suol essere concesso: l’Eccellentiss. Sig. Marescialle, immediatamente mi commandó che con ogni diligenza, e celerità la ponessi in netto per mandare in Francia, doue sono i più purgati spiriti di questo secolo. Onde questa littera apologetica hò posto insieme con molte vigilie. Di modo tale, che anco maggiormente dourai compatirmi.<sup>429</sup>

<sup>425</sup> In MURATA, Margaret, *op.cit.*, 1995, p. 92.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>427</sup> Le Cardinal Mazarin obtint la naturalisation française en avril 1639, avant son départ pour Paris.

<sup>428</sup> L’auteur explique dans l’épître dédié au Cardinal Richelieu, que « questo Drama è stato si fortunato nel Teatro, credo per la nobiltà della materia, che in esso si rappresenta, che tutta la Corte di Roma lo voleua alle stampe, il che non hà voluto permettere l’Eccellentissimo Signor Marescialle di Courè, senza prima mandarlo à Sua Eminenza [il Cardinale Richelieu] sotto il cui prudentissimo giuditio hauendo riceuto quelle perfettioni, che lo rendono capace d’uscire alla luce; festoso se ne ritorna all’E.V. come quello, che non hà altro moto, giuntamente con l’Autore, che intorno alla sfera de’suoi gran meriti. » In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, *Epître*, s.p.

<sup>429</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, *Al lettore*, s.p.



La deuxième édition du livret est la version plus « purgée » et qui vise plus expressément à un public français, à la fois aristocratique et érudit. A part quelques changements mineurs dans l'ordre chronologique des paratextes, les managements les plus évidents concernent 1) la transformation et amplification de la « littera apologetica » en vraie théorie du livret d'opéra intitulé *Dialogo sopra la poesia drammatica*, l'un des rares documents qui prend en charge la défense et théorisation du nouveau genre littéraire. 2) la suppression de certaines scènes que l'auteur considère trop licencieuses ou non adéquates pour un public français. Castelli efface notamment le personnage de Marcolfa, « moglie del Satiro », ainsi que ses tirades sur l'adultère qu'elle profère dans un langage comique, parfois même vulgaire. De l'autre côté, Castelli insère, dans la deuxième édition du livret, un nouveau dispositif textuel, l'« Argomento », qui rend l'édition de 1640, malgré les censures entreprises au niveau de la trame, sensiblement plus volumineuse. L'« Argomento », qui précède chaque scène, en résume le contenu afin de rendre la trame plus accessible et plus compréhensible auprès du public français. Ce dispositif textuel relève aussi bien de la tradition de la *commedia dell'arte*<sup>430</sup> que de l'*Adone* de Giambattista Marino, poème publié en 1623 à Paris,<sup>431</sup> et dont l'influence sur *La*

---

<sup>430</sup> La pratique d'introduire les « Argomenti », comme l'affirme Gloria Staffieri, fut très répandue durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. D'un côté, l'utilisation des « argomenti » relève de la pratique de la *commedia dell'arte*. De l'autre, ils furent repris dans la pratique de l'opéra. Les « argomenti » ou « 'scenari' – ossia descrizioni stese scena per scena di ciò che accadeva sul palcoscenico – erano largamente utilizzati e dati alle stampe in occasione di particolare rappresentazioni drammatiche, precedendo, accompagnando o in alcuni casi sostituendo la pubblicazione del testo per esteso ». Dans le domaine de l'opéra lyrique, « sono documentati a Roma ben ventun scenari operistici compresi in un arco di tempo che si estende dal 1626 al 1692, con una punta massima registrata nel ventennio tra il '30 e il '50 del '600, in corrispondenza soprattutto della produzione operistica promossa dai Barberini (ben dieci su ventun scenari) ». Staffieri, se référant aux études faites par Saverio Franchi, liste les « argomenti » suivants: « *Argomento della catena d'Adone* ; [...] *Argomento del Ciclope*, 1628; *Argomento della rappresentazione di S. Alessio*, s.d., *Argomento del S. Alessio*, 1634, *Argomento del dramma musicale de' Santi Didimo e Teodora*, 1635; *Argomento et allegoria della comedia musicale intitolata Chi soffre spera*, 1637; *Id.*, 1639; *Argomento dell'azione rappresentata in ballo co' gesti intitolata L'aquisto di Durindana*, 1638, *Argomento della rappresentazione di Susanna*, 1638; *Argomento del S. Bonifatio*, 1638; *Argomento dell'opera musicale intitolata L'innocenza difesa*, 1641, *Allegoria et argomento dell'azione rappresentata in musica intitolata Lealtà con valore*, 1642, *Argomento del S. Eustachio*, 1643, *Tre intermedii di tre attioni ridotte all'unità d'un dramma musicale*, 1651, *Argomento della S. Agnese*, 1651, *Argomento dell'Aristeo*, 1653, *Scenario Dal male il bene*, 1654; *Argomento di S. Cecilia*, 1660; *Argomento del dramma intitolato l'Amore ingegnoso*, 1678, *Scenario dell'Alessio*, 1690, *Scenario dell'Eudossia*, 1692. I dati sono ricavati da Saverio Franchi, *Drammaturgia romana (secolo XVII)*. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1988 ». In STAFFIERI, Gloria : « Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo », in *Le parole della Musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena* a cura di Maria Teresa Muraro. Firenze : Olschki, 1995, pp. 3-31 : 6 ; 6 (note).

<sup>431</sup> MARINO, Giovanni Battista : *L'Adone*. Paris : Varano, 1623. [L'ADONE, / POEMA / DEL CAVALIER MARINO. / ALLA MAESTÀ CHRISTIANISSIMA / DI LODOVICO IL DECIMOTERZO, / Rè di Francia, & di Nauarra. / CON GLI ARGOMENTI / DEL CONTE FORTVNIANO SANVITALE, / ET L'ALLEGORIE / DI DON LORENZO SCOTO. / IN PARIGI, / Presso OLIVIERO DI VARANO, alla strada di San Giacomo, / Alla Vittoria. /

*Sincerità trionfante* d'Ottaviano Castelli est remarquable. En introduisant l'« Argomento » comme illustration et commentaire du livret, le librettiste chercha à faciliter, à un public étranger, l'accès au livret tout en le promouvant hors l'Italie et en initiant, ainsi, le processus d'implantation du nouveau genre en France. Après la représentation de *La Sincerità trionfante*, Mazarin souhaitait importer cette « comédie » en France. C'est alors que Giovan Battista Doni écrit à Mersenne : « Si cela aura lieu, peut-être le théâtre musical commencera à s'établir en France ».<sup>432</sup> *La Sincerità trionfante* ne fut cependant pas importé en France, même si l'influence de l'opéra romain sur la création de l'opéra en France, souvent sous-estimée, est considérable. Aussi Barbara Nestola a-t-elle démontré dans son article récent portant sur l'opéra romain à Paris que l'un des premiers opéras italiens représenté à Paris, en 1646, fut un opéra romain, à savoir *L'Egisto ovvero Chi Soffre Speri* :

Una ricerca nella Biblioteca Nazionale ha recentemente portato alla luce una fonte che rimette in questione l'attribuzione a Cavalli dell'*Egisto*. Si tratta del manoscritto Rés. 1355 (1-3), fino ad oggi catalogato tra gli anonimi, contenente la partitura dell'opera *L'Egisto ovvero Chi soffre speri*. Questo melodramma, ispirato alla novella di Federigo degli Alberighi del *Decamerone* di Boccaccio (V, 9), fu rappresentato per la prima volta nel 1637 nel palazzo Barberini a Roma, con il titolo *Il falcone*, su libretto di Giulio Rospigliosi posto in musica da Virgilio Mazzocchi. Nel 1639 l'opera fu ripresa in una versione rimaneggiata con il titolo *L'Egisto ovvero Chi soffre speri*, frutto della collaborazione tra Mazzocchi e Marco Marazzoli. Fino ad oggi si conosceva solo un'altra fonte che ci ha trasmesso la partitura nella sua versione integrale: il manoscritto *Barb. lat.* 4386 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Altri frammenti dell'opera, come il noto intermedio della *Fiera di Farfa*, hanno circolato in maniera indipendente in diverse fonti.<sup>433</sup>

---

M. DCXXIII]. Dans *L'Adone*, Marino procède par une répartition de chaque « canto » en allégorie – argument – poésie.

<sup>432</sup> Doni in Rome to Mersenne in Paris, 22 July 1640, in Mersenne, *Correspondance*, 9 : 489. Cité par HAMMOND, Frederick, *op.cit.*, 1994, p. 231. Ce jugement de Doni est contrasté par ses commentaires pejoratifs, quasi dévastants, sur la personne de Castelli qui, selon Doni, serait « une personne impudente et éhontée ayant absorbé quelque érudition [...] et extorqué quelque argent de l'Ambassadeur français, pour lequel il a fait produire ce drame [*La Sincerità trionfante*] à l'occasion de la naissance du Dauphin ». In *ibid.*

<sup>433</sup> L'opinion répandue – et jusqu'à présent incontestée – que ce fut l'opéra vénitien à s'établir en premier en France, fut récemment bouleversée par les trouvailles de Barbara Nestola, qui a démontré dans son article intitulé « *L'Egisto fantasma di Cavalli : nuova luce sulla rappresentazione parigina di Egisto ovvero Chi soffre speri di Mazzocchi e Marazzoli (1646)* », grâce à sa découverte de la partition de l'opéra considérée perdue, que *L'Egisto*, l'un des premiers opéras représenté en France, en 1646, ne fut pas celui du compositeur vénitien Cavalli, mais *L'Egisto ovvero Chi Soffre Speri* du romain Virgilio Mazzocchi, opéra représenté pour la première fois à Rome en 1639 et importé en France, dans une version nouvelle et avec un titre changé, quasi en concomitance avec l'arrivée de la famille papale des Barberini à Paris, après la mort, en 1644, du pape Urbain VIII. Je remercie ma collègue Barbara Nestola de cette précieuse information ainsi que d'une copie du manuscrit avant la publication. Voir NESTOLA, Barbara : « *L'Egisto fantasma di Cavalli : nuova luce sulla rappresentazione parigina di Egisto ovvero Chi soffre speri di Mazzocchi e Marazzoli (1646)* », *Recercare*, 19 : 1-2, 2007, pp. 125-146.

### 3. LE *DIALOGO SOPRA LA POESIA DRAMATICA* D'OTTAVIANO CASTELLI ET LA « MONSTRUOSITÉ » DU GENRE

La question du « genre » de l'opéra fut posée tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, même si elle ne fit que rarement l'objet de traités théoriques à part. Les réflexions théoriques furent plutôt insérées comme « paratextes », comme « arguments », « préfaces », « introductions » ou « avertissements »,<sup>434</sup> dans les éditions des livrets. L'un des textes théoriques sur le livret d'opéra est le *Dialogo sopra la poesia drammatica* d'Ottaviano Castelli et que le librettiste inséra dans la deuxième édition de *La Sincerità trionfante*.<sup>435</sup> Le *Dialogo* constitue une contribution fondamentale pour la compréhension de l'émergence de ce nouveau genre littéraire que Castelli présente comme carrefour multiple entre genres et traditions différents et comme chantier néo-humaniste à cheval entre l'Antiquité et la modernité. Le livret constitua un champ propice pour une révision appliquée des doctrines classiques gréco-romaines, avant tout de la *Poétique* d'Aristote. Emergé « à l'intérieur d'un vaste mouvement de révision des normes aristotéliennes »,<sup>436</sup> le livret les récrivit en les bouleversant « dans toutes ses composantes : l'écriture poétique et musicale, mais aussi le lieu, le jeu, la décoration, l'écoute, la vision ». <sup>437</sup> Ottaviano Castelli, auteur non seulement des livrets d'opéra,<sup>438</sup>

---

<sup>434</sup> Pour une anthologie des préfaces théorisant l'opéra italien voir CARTER, Tim et Zygmunt M. SZWEJKOWSKI (éds.) : *Composing opera. From Dafne to Ulysse Errante*. Kraków : Musica Iagellonica, Practica Musica 2, 1994.

<sup>435</sup> Le *Dialogo sopra la poesia drammatica* d'Ottaviano Castelli s'appuie fortement sur les *Discorsi dell'arte poetica* de Torquato Tasso. Voir TASSO, Torquato : *Dell'arte poetica et in particolare del poema heroico*. Venezia : Giulio Vassalini, 1587.

<sup>436</sup> DECROISSETTE, Françoise : « 'Lo stupore' et 'la meraviglia' : étude de réception », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEULLON (éds.), *op.cit.*, 2001, p. 348.

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Il n'y a pas d'éditions modernes des ouvrages de Castelli. Castelli affirme d'avoir écrit neuf « drammi » « rappresentati a Roma ». Voir DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 344. De Castelli nous sont parvenus les livrets d'opéra suivants : *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* (édition de 1639, deux exemplaires à la Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II à Rome, un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de France ; édition de 1640, un exemplaire à la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio à Bologne, un exemplaire à la Biblioteca universitaria di Cagliari à Cagliari, un exemplaire à la Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II à Rome et un exemplaire à la Biblioteca Casanatense à Rome ; un autre exemplaire de 1640 (?) est dédié à Armand Jean Du Plessis [Cardinal de Richelieu]), *Il favorito del principe* (deux éditions de 1641, la première se trouve à la Biblioteca nazionale Braidense, à la Biblioteca comunale Sperelliana à Gubbio, à la Biblioteca comunale Giosuè Carducci à Spoleto, à la Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II à Rome – quatre exemplaires – et la deuxième à la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini à Venise et à la Biblioteca nazionale centrale di Firenze), *Argomento della muta comedia del sig. Ottaviano Castelli da Spoleti. Recitata in Roma da gli Accademici Occupati nell'anno 1640* (Roma: Antonio Landini, 1640; deux exemplaires à la Biblioteca Casanatense de Rome).

mais aussi d'une traduction de la *Poétique* d'Aristote du grec en italien,<sup>439</sup> reformula et réinterpréta, dans le *Dialogo sopra la poesia drammatica*, la *Poétique* d'Aristote. La réflexion sur la *Poétique* aristotélicienne, à laquelle Castelli dédie un espace considérable dans son *Dialogo*, lui sert cependant comme prétexte pour s'éloigner du maître grec et pour élaborer une poétique propre.

Le livret d'opéra émergea non seulement comme réponse à et refus de la *Poétique* d'Aristote, mais aussi bien comme une (dés)actualisation des écrits de Platon. Les thèmes néoplatoniciens qui « mêlent étroitement le thème de l'amour et celui de la mort à l'éloge de la concorde civile et religieuse symbolisée par le mariage royal »,<sup>440</sup> devinrent, pour les créateurs de l'opéra, une partie fondamentale pour la construction du nouveau genre.<sup>441</sup> La pensée néoplatonicienne, liée à une poétique et politique encomiastiques, déclencha un processus de métaphorisation recherché et élaboré<sup>442</sup> qui s'exprima souvent par un profond intérêt aux emblèmes hellénistiques, égyptiens et cabalistiques.<sup>443</sup> L'élaboration d'une nouvelle textualité ayant pour but de célébrer le prince correspondait, en termes rhétoriques, à la phase de l' « invention »,<sup>444</sup> où les « motifs were gathered

---

<sup>439</sup> CASTELLI, Ottaviano : *Poetica d'Aristotile tradotta dal greco nell'italiano da Ottaviano Castelli, Spoletino, Maestro delle Poste del Rè Christianissimo Luigi XIII*. Roma : Domenico Marciani, 1642 [dédié au Cardinal Mazarin].

<sup>440</sup> RESTANI, Donatella : « Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.), *op.cit.*, 2001, pp.99-120 : 109.

<sup>441</sup> Fondamentale pour le rapport entre langage et image fut, suivant la métaphore néoplatonicienne de l'homme comme microcosme et du monde comme macrocosme, la mise en question de et la réflexion sur le rapport entre objets extérieurs et états intérieurs. En analogie, les festivités et célébrations aristocratiques peuvent être interprétées comme une équation entre le créateur-mécène du spectacle et le créateur du monde. Kristian Aarcke avança que « it is highly characteristic, for example, that unlike the public forms described in the preceding section, the private splendid performances under examination here were usually staged at night, when the commoners and the laboring folk were supposed to be asleep. The nocturnal setting emphasized the exclusion of those who led a working life, and at the same time celebrated the unrestricted freedom of the ruling class to substitute its own schedule for the natural, temporal organization of the cosmos ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 33.

<sup>442</sup> Important dans ce contexte est « Boccaccio's *Genealogia deorum gentium* (approx. 1350) [that] was [...] a crucial document for Renaissance Neoplatonism. Reprinted many times in the sixteenth century, the *Genealogia* was a syncretic compendium of pagan symbols, deities and ideas not only Hellenic, but also Hellenistic, Egyptian and cabalistic in origin. [...] Regardless, the book was so successful partly because it served a need in that period when the ceremonial celebrations and festive performances were being developed as rhetorical concepts ». In *ibid.*, p. 45 (note).

<sup>443</sup> Les manuels les plus importants reflétant les emblèmes, devises et *imprese* et les plus importants pour les néo-platoniciens furent la *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis* de Piero Valeriano (1556), *La prima Parte dell'Imprese* de Scipione Bargagli (1578) et l'*Iconologia* de Cesare Ripa. Les deux premières éditions de l'*Iconologia* (de 1593 et de 1602) ne continrent, paradoxalement, pas d'images. In *ibid.*

<sup>444</sup> Svetlana Alpers a relevé deux syntagmes se substituant au fur et à mesure que le XVII<sup>e</sup> siècle avança. Le premier, de l'ordre de l'invention, est « textuel » ou bien, selon Alpers, l' « Italian order of thought ». Un système « rhétorique » néoplatonicien apte à être appliqué aux festivités et célébrations dynastiques basé sur l'importance de la rhétorique du texte et opposé à un « savoir nouveau » se développant surtout à partir

from mythological, Egyptian, Christian, historical, literary and scientific sources. [They were] translated and reinterpreted, or ‘actualized’ » et « the most suitable motifs were subjected to amplification in a literary and visual program ». <sup>445</sup>

Dans l’opéra de cour, les différentes parties du savoir ancien et moderne furent analysées à travers et mis en relations avec la figure du prince/monarque. Le livret d’opéra servit de lieu favorable pour inscrire la beauté du prince et, en particulier, l’harmonie de ses parties du corps qui correspondaient, dans une lecture platonicienne, à l’harmonie universelle. <sup>446</sup> Aussi la vision et le désir de stabilité politique furent-ils exprimés à travers la stabilité et la santé du corps princier. Pourtant, la description et mise en récit du corps princier ne constitua pas un reflet mimétique d’une harmonie politique effective. Bien au contraire, l’image (idéalisée) que donna le livret d’opéra du corps princier, fut parfois diamétralement opposée aux événements politiques de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, période caractérisée par une instabilité politique profonde et des dévastations continues provoquées par la Guerre de Trente Ans. S’ajouta à ceci, jusqu’en 1638, l’incertitude du sort dynastique français faute de successeur au trône. La codification du monarque/prince dans le livret d’opéra ne constitua donc pas un reflet mimétique de la réalité politique, mais signifia plutôt, par la mise en récit soit idéalisée soit ambiguë du corps princier, une stabilité politique fantasmée :

---

de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et fondé sur la « visualité ». Ce savoir nouveau serait typique pour l’Europe du nord et ne correspondrait plus à l’étape de l’« invention », mais plutôt à celle de la « disposition » et « élocution ». <sup>444</sup> Pourtant, en attribuant des parties de la rhétorique classique à des nationalités, cette dichotomisation schématique ne tient pas compte ni de l’aspect international dans la phase de l’élaboration de l’« invention » ni de la co-présence de toutes les parties rhétoriques dans la nouvelle textualité. Une répartition rhétorique selon l’axe chronologique et géographique et une réduction du livret d’opéra au syntagme de l’« invention » signifierait un appauvrissement des multiples strates et significations du texte. Je montrerai par la suite comment le livret opératique peut être conçu comme « spectacle » rhétorique où la « rhétorique », contrairement à la tradition médiévale, est entendue non pas dans son sens réducteur d’« invention », mais embrassant et mettant en jeu toutes les cinq parties de la rhétorique classique. Voir ALPERS, Svetlana : *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, 1983. In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 23.

<sup>445</sup> Ibid., p. 22. « For example, text and decoration could refer to symbolically charged elements from the concrete world of plants and animals as well as form the scientifically or theologically abstract, artistic, or humanistic strata of knowledge. Thus, fruits and flowers in the program suggest fertility and abundance in the state, especially when linked with dynastic genealogical trees ». In *ibid.*, pp. 22-23.

<sup>446</sup> Comme le souligne Giovanni Battista dalla Porta dans son traité sur la perfection du corps humain, concrètement celui du duc d’Este, son mécène : « Eccellentissimo Principe, trà gli Heroi, quasi un lucidissimo Sole à noi risplendi, che in te non ammiriamo la nobiltà della famiglia d’Este, come dell’antichissime, & Illustrissime di tutta l’Europa, della quale tanti Principi, & Imperatori nati sono, non il nascimento dalle Reine di Francia, e di sì lunghi ordini, senza interrompimento alcuno de Duchi di Ferrara, non le tue molte ricchezze [sic!], non la tua magnanimità, che queste cose, forse alcuni Principi le potrebbono hauer teco communi, mà perche è così riguardeuole l’ornamento, la dignità, e la maestà del tuo volto; così proportionata l’armonia delle parti del tuo corpo, che iui si leggono i reali, e non mai più à niuno conceduti costumi, e il valor di tanta anima ». In DALLA PORTA, Giovanni Battista : *Della fisionomia dell’uomo libri sei*. Padova : Pier Paolo Tozzi, 1627, s.p.

The desire for stability within the polis or realm, under an increasingly centralized princely rule, was perhaps the principal motif of Renaissance and Baroque public celebrations. Part of the rhetorical function of the latter was to convince the polis and the world at large of this desire. The perceived need to publicly express such ideas in a festive form may well have followed directly from the era's keen awareness of unprecedented political, religious, social and intellectual instability.<sup>447</sup>

Le corps du prince ne fonctionna pas comme un reflet d'un monde en harmonie, mais se transforma en champ d'expérimentation et d'application de nombre de discours poétiques, scientifiques et idéologiques. L'élaboration d'une nouvelle textualité permit aux auteurs des livrets d'opéra de former le corps du prince selon leurs propres visions et leur propre savoir, voire de concevoir le corps du prince comme chantier d'expérimentation. Nombre de traités de physionomie encouragèrent d'ailleurs cette démarche. Giovanni Battista Della Porta, dans son traité intitulé *Della fisionomia dell'uomo libri sei*, avance que son livre servit d' « esempio, e modo di porre in pratica le regole della Fisionomia nella effigie dell'Illustriss. & Reverendissimo Cardinal d'Este ». <sup>448</sup> L'échafaudage de l'effigie du prince devint une « mise en pratique » des discours scientifiques et la représentation du monarque un champ d'expérimentation. Dans une époque d'instabilité politique profonde et de manque d'héritier au trône, le prince construit dans la textualité fut un prince *vertueux*, relevant de la *virtus*, capable de construire l'Etat. Dans le cas de *La Sincerità trionfante*, il fallait construire la force et le pouvoir du roi, Louis XIII, afin de contrebalancer la faiblesse et la longue période d'impuissance (sexuelle) effectives qui caractérisaient le roi. En 1638, lors de la naissance du Dauphin et de la composition de *La Sincerità trionfante*, Castelli se trouva face à deux « naissances » et à deux chantiers d'expérimentation : celui autour de la sexualité du roi et de la naissance du Dauphin ainsi que celui de la textualité de l'opéra romain, chantier d'expérimentation textuelle depuis les années '20. Castelli, librettiste, médecin et « maître des postes du roi », intellectuel étroitement lié à la cour papale d'Urbain VIII ainsi qu'à la cour française autour du roi Louis XIII, sut profiter de l'occasion dynastique princière pour se profiler comme créateur du corps princier ainsi que d'un corps textuel fort original.

Pour *La Sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire* Ottaviano Castelli choisit l'indication générique « favola boscareccia ». Dans le *Dialogo sopra la poesia drammatica*

---

<sup>447</sup> AERCKE, Kristiaan P. : *op.cit.*, 1994, p. 24.

<sup>448</sup> DALLA PORTA, Giovanni Battista, *op.cit.*, 1627, s.p.

cette indication cède cependant aussi à d'autres désignations génériques, telles « drama ilarotragico », <sup>449</sup> « favola tragicomica », <sup>450</sup> « poesia drammatica » <sup>451</sup> ou simplement « drama ». <sup>452</sup> Cette dénomination multiple et velléitaire dévoile le statut incertain, mais dynamique, du nouveau genre dont Castelli fut un constructeur acharné. Même si « l'identification établie par les grammairiens du Moyen Âge et les philologues de la Renaissance, depuis Donat, entre *fabula* et *tragoedia* (ou *comoedia*) tend à faire du mot *fabula* un synonyme de *drama* », <sup>453</sup> Castelli fait usage de toute une série d'indications génériques parallèles, qui renvoient à des concepts et des traditions différents. « Favola boscareccia » est liée à la tradition pastorale, tradition jalonnant l'opéra lors de la longue phase de sa construction. La pastorale, plutôt « mode » que « genre », est inextricablement liée au mythe utopique de l'âge d'or et à la figure d'Orphée, thème et personnage chers déjà aux premiers néoplatoniciens florentins. <sup>454</sup> Le mode pastoral permettait aux librettistes, depuis les premiers livrets d'Ottaviano Rinuccini, d'altérer les mythes grecs en les utilisant, contrairement aux tragédies grecques, pour les célébrations dynastiques « heureuses » tout en choisissant un *lieto fine* au lieu d'une fin tragique. <sup>455</sup> Donatella Restani retrace la tradition de l'usage de la fin heureuse avec les mots suivants :

L'idée même d'une *tragedia lieta* n'est pas moderne : elle a une histoire, très complexe, et des antécédents, dont le plus déroutant est le drame satyrique qui concluait chez les anciens Grecs chaque représentation tragique. Le rhéteur grec Démétrius, un des principaux relais entre la poétique ancienne et les humanistes, avait défini le drame satyrique, dont le cadre est toujours la nature sauvage peuplée de Nymphes, de satyres et de bergers, comme « une tragédie qui s'amuse » [...] : c'est sur ce fondement que s'est constitué au cours de la Renaissance le drame pastoral, dans ses variations burlesques et romanesques. <sup>456</sup>

Si « du seul drame satyrique grec que nous ayons conservé, le *Cyclope* d'Euripide, la catastrophe est à la fois sanglante et grotesque », <sup>457</sup> dans la « favola boscareccia » de

---

<sup>449</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p.327.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p.337.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p.343.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>453</sup> RESTANI, Donatella, *op.cit.*, p. 101.

<sup>454</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 45 (note).

<sup>455</sup> « [Dans l'*Euridice*,] Rinuccini choisit une version 'changée' (*alterata*) du mythe, dans laquelle la catastrophe est escamotée et remplacée par une fin non seulement heureuse, mais contraire à l'interprétation la plus généralement admise, puisque non seulement Orphée ne meurt pas, mais Eurydice est tirée des Enfers. » In RESTANI, Donatella, *op.cit.*, p. 101.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 105.

Castelli le personnage du cyclope Polyphème, « il cieco mostro del Demonio », <sup>458</sup> figure comme vestige du drame satyrique grec remanié à des fins nouveaux. <sup>459</sup> C'est d'ailleurs la force de la « nature sauvage peuplée de Nymphes, de satyres et de bergers » qui, nous allons le voir, constitue l'*epitasi*, la partie centrale, du livret. Le mode pastoral servit, surtout dans les premiers livrets d'opéra, de « prétexte » pour introduire un dialogue chanté. Dans le *Dialogo sopra la poesia drammatica*, le personnage d'Eurito, derrière lequel se dissimule Castelli, avance que « più alla pastorale che alla scenica [favola] convenga la musica ». <sup>460</sup> Pourtant, pour Castelli – et contrairement aux autres librettistes de son temps, tel l'anonyme librettiste de *Le Nozze d'Enea in Lavinia* <sup>461</sup> – la question de la légitimité du chant au sein du « drama » est reléguée à l'arrière-plan. Pour Castelli, il ne s'agit pas de *justifier* la poésie chantée. <sup>462</sup> Au centre de ses réflexions théoriques se trouve plutôt la question de l'opéra comme textualité. Dans son *Dialogo*, Castelli écarte la question de la musique et de la « musicabilité » du livret et se focalise quasi exclusivement sur l'étape de l'*inventio*, de l'imaginaire inclusif qui rassemble et regroupe

---

<sup>458</sup> Voir table synoptique de *La Sincerità trionfante*.

<sup>459</sup> Le cyclope de Castelli relève de la tradition ovidienne de la poursuite amoureuse et « aveugle » de la nymphe Galatée. Castelli inverse la tradition grecque du voyant aveugle qui à travers la « perte de la vue » accède au « primat de la vision des idées ». Dans *La Sincerità trionfante*, le cyclope, qui perd et regagne sa vue, ne perd pas son envie de poursuivre ses plaisirs. Sur le soleil comme « l'instance dans l'accès à la vérité » dans la *République* de Platon voir : PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres. II. Critique de la métaphysique des sexes*. Paris : Harmattan, 2000, p. 25.

<sup>460</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p.341. Castelli, sous nom d'Eurito, ajoute que « quelle parole che da' pastori si cantano in un medesimo tempo, sono voci communi e topiche de gli amanti e cadono a proposito secondo la risposta che il motto delle ninfe richiedeva, onde non è impossibile che parlando due amanti a due loro amate donne, in un medesimo luogo, egualmente disfavoriti, in un medesimo tempo s'odano in loro discolpa parlare, tanto più che gli amanti nelle doglienze amorose sempre docono l'istesse cose, onde non è maraviglia se s'incontrino ne i lamenti. » p. 349.

<sup>461</sup> « Per tanto io per accomodarmi al gusto corrente, mi son eletto più tosto Tragedia di lieto fine, ch'altrimenti, aggiungendosi che dovendo ella cantarsi, e non semplicemente esser recitata più mi parve propria in si fatto modo, non già, ch'io non sappi ch'anticamente anco le malinconiche Tragedie erano cantate, e per lo meno la parte corica, ma certo è, che un tal uso s'andò tralasciando, in modo, ch'anco alle liete parve che la melodia fosse restata solo per un così fatto estrinseco ornamento. » In [ANONYME] : *Delle Nozze d'Enea in Lavinia*, in CARTER, Tim et Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (éds.), *op.cit.*, p. 153 [4-5]. Selon Tim Carter et Zygmunt Szweykowski, « the librettist of *Le nozze d'Enea in Lavinia* is unknown but was probably a member of the Venetian Accademia degli Incogniti, which played an important role in early Venetian opera. The music (now lost) was by Claudio Monteverdi. The opera was staged at the Teatro SS. Giovanni e Paolo in Venice in Carnival 1641. The libretto was never printed – but several manuscript copies survive in Venetian libraries – although a scenario was issued for the first performance : the summary of the plot is preceded by an extended, and very important, preface. Only one copy of this scenario is known to survive, in I-Vnm. » In *ibid.*

<sup>462</sup> « Per se stessa la transizione ad intrecci derivati dai poemi epici non faceva molta differenza. Il mondo guerresco dei racconti di Ariosto e di Tasso, l'età d'oro della cavalleria, era non meno irreal e utopistico che l'età dell'oro pastorale. Ma non offriva alcuna specifica giustificazione al 'recitar cantando'. Si direbbe dunque che due decenni di opera fossero stati sufficienti ad accreditare la rappresentazione tutta in canto, inizialmente privilegio esclusivo di pastori e dei, come una tradizione teatrale ben stabilita ». In PIRROTTA, Nino, *op.cit.*, 1975, p. 314.



de différents *topoi* provenant de traditions littéraires et discursives éloignées lors de la formation du livret opératique.<sup>463</sup>

Dans la textualité inclusive et fluide de *La Sincerità trionfante* s'inséra aussi, comme le suggère d'ailleurs l'indication générique utilisée par Castelli dans le *Dialogo*, la tragicomédie, qui, contrairement aux « *favole in musica* d'inspiration pastorale [qui] se caractérisent [...] par la relative minceur de l'intrigue », contient multiples trames et témoigne, par conséquent, d'un volume abondant.<sup>464</sup> *La Sincerità trionfante*, constituée, selon l'estimation de l'auteur, de « quattromila e tanti versi », <sup>465</sup> s'intègre dans conception des « poeti italiani » modernes, de former « le [...] tragicomédie con duplicati e triplicati vincoli d'amore. »<sup>466</sup> En se proposant d'intégrer la tragicomédie dans son livret, Castelli s'appuie consciemment sur un genre dont Aristote ne nous a pas laissé de normes. Fisiteo, l'un des interlocuteurs du *Dialogo* en faveur du parti des « modernes », confirme qu'

Aristotile non ha mai parlato di questa sorte di drammi ilarotragici o tragicomici, ché s'avesse terminata l'altra parte della *Poetica*, o se, perduta, si trovasse, forse non bisognerebbe apologizzare, ché bastarebbero le ragioni e regole di lui, in difetto delle quali il signor Eurito s'è valuto di quelle che praticò Rintone ed Euripide, che nel suo *Ciclope* ne lascia oltre le altre chiarissimo esempio.<sup>467</sup>

Selon Castelli, l'auteur « moderne » n'a pas seulement le droit mais aussi l'obligation de se détacher des préceptes des auteurs classiques gréco-romains. Le cas échéant, « il poeta non poeta s'appella ma versificatore, non v'essendo per altro obligo veruno di seguire l'altrui favole ». <sup>468</sup> Si l'auteur moderne suit de trop près la doctrine des classiques, « l'elocuzione e la sentenza [resta] senza uniformità [e] sembrerà il corpo tutto della composizione, a chi l'ascolta o legge, una chimera bruttissima o, per meglio

---

<sup>463</sup> L'insistance sur le mode pastoral fut symptomatique pour cette recherche d'une textualité du livret puisée dans de différentes traditions. Si Daniela Della Valla a insisté sur la métamorphose associée à la pastorale au niveau de la trame, la fluidité et la métamorphose inhérentes à la pastorale s'inscrivent également au niveau formel et structurel du texte : « Parallèlement le genre pastoral prend une autre direction: la métamorphose, qu'il représente aussi, est la métamorphose des sentiments, l'inconstance de l'amour, la fluidité de la vie affective; et tout cela est exprimé par le vers bien plus que par la scène, par la dimension poétique plus que par la scénographie; grâce aussi à l'influence de certains modèles littéraires importants que nous avons déjà cités, comme le Tasse et Guarini. » In DELLA VALLE, Daniela : *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Champion, 1995, pp. 159-160.

<sup>464</sup> LATTARICO, Jean-François, *op.cit.*, p. 185.

<sup>465</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 354.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 338. Pourtant, le renvoi à Rintone ne constitue qu'une faible tentative de s'appuyer sur une autorité classique, car de cet auteur de tragicomédies, contemporain de Ptolomé vécu à la charnière du IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle, l'on ne sait pratiquement rien. Voir *ibid.*, pp. 319-325 : 328 (note).

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 331.

dire, un rappezzamento conspicuo di cose disgregate ».<sup>469</sup> Encore une fois, Castelli valorise l'importance de la textualité du livret, du texte non musicalisé, mais destiné « a chi l'ascolta o legge ». En analogie avec un corps humain (et avec le corps princier, en particulier), le livret est une « com-position » de différentes parties qui doivent être liées par l'invention, l'élocution et la « sentenza » du poète pour former un ensemble harmonique et organique. Si le librettiste échoue, le corps du texte – mais aussi celui de son référent extra-textuel, le corps du prince – se fragmente et se désagrège. Rappelons, encore une fois, les mots de Louis Marin : « Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa *présence réelle* : une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de ses signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance ».<sup>470</sup> Le librettiste, hanté par la double image du corps morcelé, est contraint de tendre vers la com-position efficace du corps textuel qui signifie, en même temps, celle du prince. Comme le dira le librettiste anonyme de *Le Nozze d'Enea in Lavinia* quelques années plus tard, s'est le rassemblement adéquat des parties du corps textuel qui est primordial : « non è la favola, che costituisca l'uniformità della Tragedia, ma l'altre sue parti, et particolarmente l'anodamento, e discioglimento ».<sup>471</sup>

Les librettistes, une fois écarté le carcan prescriptif des anciens, se voyaient agir dans un espace créateur libre. Ils commencèrent à explorer toutes les possibilités poétiques et à combiner différentes strates et registres discursifs. Giacomo Badoaro, auteur de l'*Ulisse errante*, constate, en 1644, que « non è dunque maraviglia, se obligandoci noi al diletto del Genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole ».<sup>472</sup> Dorénavant, selon Badoaro, « si è veduta aperta la strada dell'inventare, non tenendo noi altro obligo circa i precetti degli Antichi, che di saperli ».<sup>473</sup> L'« inventio », le nouveau mélange du tragique et du comique cultivé par les « modernes », a produit ce que Badoaro a nommé un « lodabile Mostro ».<sup>474</sup> La « monstruosité » fut donc perçue comme une nécessité « louable », comme l'expression tout-à-fait positive d'une poétique nouvelle détachée des

---

<sup>469</sup> Ibid., p. 331.

<sup>470</sup> MARIN, Louis : *Le portrait du roi*. Paris : Minuit, 1981, pp. 12-13.

<sup>471</sup> [ANONYME] : *Delle Nozze d'Enea in Lavinia*, in CARTER, Tim et Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (éds.), *op.cit.*, 1994, p. 154 [5-6].

<sup>472</sup> BADOARO, Giacomo : *Ulisse errante*. Venezia : Giovanni Pietro, 1644, in CARTER, Tim et Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (éds.), *op.cit.*, 1994, p. 190 [10-11].

<sup>473</sup> Ibid., pp.191-192 [11].

<sup>474</sup> Ibid.

préceptes des Anciens. Étant multiple et varié, le « monstrueux » fonctionna comme force productrice d'un corps (textuel) nouveau.

Castelli considère le mélange « monstrueux », du tragique et du comique, comme ingrédients incontournables et instruments nécessaires dans le processus de composition de sa « favola », car « in luogo della compassione e del terrore, ha per fine il diletto, rappresentandos' in essa l' allegrezza di tutta Europa per la nascita del Delfino di Francia, doppo venti e più anni di sterilità ». <sup>475</sup> Dans *La Sincerità trionfante*, le mélange « monstrueux » de styles et de registres se manifesta également au niveau du choix des personnages et du changement du registre linguistique. Castelli souligne maintes fois l'impact du dialecte romain provenant de la bouche des personnages « ridicoli » (de la *Commedia dell'arte*) pour le succès général de l'opéra et prit parti pour l'usage du comique : « E di qua [...] procede che le frasi gravi e l'elocuzioni oscure altrui recano meraviglia, e le volgari, goffe e mal proferite muovono il riso, onde accade ben spesso che, udendosi parlar contadini e persone semplici che storpiano le parole, facendo le longhe brevi e le brevi longhe, non potiamo ritener le risa ». <sup>476</sup> Le librettiste justifie l'introduction des « idiotismi volgari » par leur usage chez Aristophane, <sup>477</sup> « il quale nella parte comica è l'unico maestro di tutti i drammatici, » qui « nelle cose drammatiche così nel cavar il faceto e'l ridicolo è stato meraviglioso, perché non solo usa egli parole ridicole e basse del popolo, ma a bello studio aiuta il personaggio comico con farli alterar la pronunzia, acciò i difetti della lingua sian più cospicui ed atti a muover il riso ». <sup>478</sup> De même qu'au temps d'Aristophane, explique Castelli, où l'introduction des « personaggi stranieri » produisait un effet comique auprès des spectateurs grecs, ainsi la présence d'un personnage « étranger » (un « Calabrese », « Bolognese » ou « Bergamasco ») dans les théâtres romains mène au rire. L'introduction des voix « ridicoli » e « storpie », poursuit Castelli, « si sono posti in grazia della Corte di Roma, la quale non poco diletto cava dall'imitazione di queste voci proverbiali ». <sup>479</sup>

---

<sup>475</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 338.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>477</sup> Il est caractéristique de Castelli de ne pas nommer ses sources et influences immédiates, car ce fut l'un des plus célèbres opéras romains, *Chi soffre spera* de Giuglio Rospigliosi (1637), où « agiscono infatti i ragazzi Moschino e Dorillo, Coviello e suo figlio Colino, Zanni e Frittellino, dimostrando un più marcato interesse per le maschere della commedia dell'arte e per i loro diversi linguaggi [...] : se la prima coppia si esprime infatti in toscano, la seconda usa il napoletano e la terza un dialetto genericamente padano ». In FABBRIO, Paolo, *op.cit.*, 1990, p. 51.

<sup>478</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 347.

<sup>479</sup> *Ibid.*

Les « voci equivoche e licenziose per cavar il faceto piccante »<sup>480</sup> sont introduites, dans *La Sincerità trionfante*, par un double processus de marquage d'alteration. Le premier marquage, déjà repérable, comme nous rappelle Castelli, chez Aristophane, se cristallise dans l'attribution des « voci equivoche » aux personnages étrangers : « Mi riacordo che Aristofane [...] maliziosamente fa spropositar quel barbaro nella lingua greca, facendoli dimandar le cose con voci equivoche e licenziose. »<sup>481</sup> Le deuxième marquage altérant qui rend, selon Castelli, le discours plus « piquant », réside en une inversion des discours proférés par le « puer » et l' « adultum » :

Platone – se non m'inganno – [...] dice che di molto diletto riescono le cose drammatiche quando vengono ripartite in questo modo, cioè in *pueris adulta, in adultis puerilia*, come, per esempio, nel nostro idioma succede nel personaggio di Pulcinello, con la sua semplicità rappresentando un putto, e per lo contrario quando i putti recitano orazioni o sermoni concionando e rappresentando adulti d'età e di dottrina grandi, ché molto più le medesime cose diletano in bocca di quelli che di qualunque altra persona benché famosa.<sup>482</sup>

La hiérarchie entre « putto » et « adulto », entre homme-enfant et homme-adulte, et l'usage de leur langage respectif s'étayent par l'organisation hiérarchique érotique de l'ancienne Grèce entre l'*eromenos*, l'homme jeune, et l'*erastês*, l'homme adulte. Or le discours « piquant » produisant, selon Castelli, un certain plaisir auprès des lecteurs, est obtenu par une inversion de cette hiérarchie qui s'effectue par le renversement des registres stylistiques – l'adulte qui parle le langage de l'enfant et l'enfant qui s'empare du langage de l'adulte. Cette inversion est côtoyée par une allusion implicite à l'inversion des hiérarchies de domination et du rapport actif-passif. Allusion qui devient d'ailleurs explicitée dans l'exemple suivant dans lequel la provenance géographique des personnages est associée à l'usage grammatical erroné du mode actif et passif. Castelli l'explique de la manière suivante :

Non contento d'introdurre [...] le altre nazioni della Grecia ne i teatri d'Atene per cavar il ridicolo con l'alterazione della lingua, [Aristofane] introduce ancora gente barbara, come, se mal non mi sovviene, nella comedia intitolata la *Tesmofoziause*, cioè *sacra Cereris celebrantes*, introduce uno Scita, il quale, non essendo pratico nella lingua greca, usa gli attivi per passivi e passivi per gli attivi, mascolini per femminini, una persona per l'altra e, finalmente, senza veruno articolo, o vero pigliando un articolo per un altro, nel modo a punto che succede nell'introduzione d'un Arabo, d'un Tedesco o Inglese nelle comedie italiane.<sup>483</sup>

---

<sup>480</sup> Ibid., p. 348.

<sup>481</sup> Ibid., p. 348.

<sup>482</sup> Ibid., pp. 351-352.

<sup>483</sup> Ibid., p. 348.

La confusion linguistique du Scythe, son usage « erroné » du passif-actif, du masculin-féminin, sont étroitement liés à la conception de la prétendue « nature invertie » des Scythes – imaginaire qui informa les *topoi* littéraires depuis les débuts de la littérature et historiographie grecques.<sup>484</sup> L'usage « erroné » du langage ainsi que l'écart de la norme (grammaticale) grecque sont, implicitement, mis en parallèle avec l'usage correct et normatif de la sexualité. Seuls les Grecs savent faire un usage correct de la norme (sexuelle), alors que les Scythes prennent les « passivi per gli attivi » et utilisent « mascolini per feminini ». Castelli transpose ce parallélisme dans le monde contemporain où l' « Arabe », « Tedesco » et « Inglese », suppléant au « Scythe » de jadis, prônent l'écart de la norme (italienne). Ce faisant, Castelli postule l'italien comme norme – à la fois linguistique et sexuelle – dont sont exclus, d'emblées, les autres peuples représentés paradigmatiquement par l' « Arabe », l' « Allemand » et l' « Anglais ». Sont exempts du catalogue des usagers « déviants », fait significatif, les Français – destinataires de *La Sincerità trionfante* – que le librettiste aggrège ainsi aux pratiquants normatifs et corrects de la langue et de la sexualité.

---

<sup>484</sup> Les Scythes furent considérés – *topos* enraciné depuis les temps d'Hérodote –, d'une part, l'un des peuples les plus jeunes (contrairement aux Égyptiens qu'Hérodote décrit comme le peuple le plus ancien) et, d'autre part, un peuple « efféminé ». François Hartog, dans son ouvrage intitulé *Le miroir d'Hérodote*, souligne la dichotomie qu'Hérodote établit entre les Égyptiens et les Scythes : « Cette symétrie, une fois posée, permet au narrateur de penser les relations de l'Égypte et de la Scythie selon les modalités du même ou de l'inversion. Ainsi le chaud et le froid, s'exerçant respectivement sur ces régions, produisent des effets inverses. Les Égyptiens, jusqu'aux expériences du pharaon Psammétique, se considéraient comme les plus anciens de tous les hommes, alors que les Sythes, eux, se disent 'le plus récent (*néotaton*) de tous les peuples'. D'une manière générale, les régions du Nord sont terre d'ignorance, alors que les Égyptiens sont gens de très vieille science. » In HARTOG, François : *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris : Gallimard, 1991, p. 75. Si Hérodote ne déduit pas, du climat froid de la Scythie, la constitution corporelle de ses habitants, ce rapprochement est codifié par Hippocrate dans son ouvrage *Airs, Eaux, Lieux*. Selon Hippocrate, on constate chez les Scythes une certaine « mollesse de leur nature » due au climat : « Maintenant, à propos des saisons et de leur aspect physique, le fait que la race des Scythes est fort différente du reste des hommes tout en étant semblable à elle-même comme la race des Égyptiens, le fait qu'elle est fort peu prolifique et que le pays nourrit des animaux sauvages très petits en taille et en nombre, (tout cela s'explique ainsi). C'est que ce pays est situé juste sous les Ourses et au pied des monts Rhipées d'où souffle le borée ; le soleil n'est au plus près qu'à la fin de sa course, quand il arrive à son circuit estival [...], et même alors il ne chauffe que durant peu de temps et sans être fort. » Dans ce climat, « la fécondité ne peut pas exister ». « De fait, chez l'homme le désir d'union n'est pas fort à cause de l'humidité de sa nature, de la mollesse et de la froideur de son ventre, dispositions d'où il résulte normalement que l'homme est très peu apte au coït ; à cela s'ajoute qu'étant sans cesse secoués par les chevaux ils deviennent sans force pour l'union ». Le manque de fécondité conduit Hippocrate à constater que « outre cela, il existe des hommes semblables aux eunuques en très grand nombre chez les Scythes : ils se livrent aux travaux féminins et ont une voix semblable à celle des femmes ». In HIPPOCRATE : *Airs, Eaux, Lieux*, Vol. II. Paris : Les Belles Lettres, 1996, XIV, 1, pp. 232-233 ; XXI, 1, p. 237 ; XXII, 1, p. 238. Chez les Scythes, contrairement aux hommes, les femmes, comme les fameuses Amazones, furent actives et viriles. Le pays des Scythes devint ainsi le *topos* de l'inversion entre homme et femme, entre actif et passif.

#### 4. LA TEMPORALITE DE *LA SINCERITA TRIONFANTE*

Un genre important pour le processus constitutif de la textualité du « lieto mostro » que fut le livret pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle fut, hormis la pastorale et la tragicomédie, l'épopée. Le parallèle entre la tragédie et l'épopée suggéré par Aristote dans sa *Poétique* permit aux librettistes de réévaluer l'épopée en reconnaissant sa signification pour la construction des genres nouveaux. L'incorporation des éléments épiques dans la textualité du livret opératique est une évidence trop souvent négligée par la critique. Dans le processus constitutif du livret, les auteurs ne cherchèrent pas uniquement à trouver des voies et moyens pour récrire et transposer les textes tragiques, comiques, tragicomiques et pastoraux en les dotant d'une nouvelle musicalité et d'une nouvelle signification, mais à faire aussi un usage productif des genres non-dramatiques, à savoir de l'épopée. Aussi bien une lecture de la traduction de la *Poétique* d'Aristote par Castelli, que les titres des opéras de l'époque, suggèrent une affinité intime entre l'épopée et le livret d'opéra. Innombrables sont, dans les préfaces des livrets, les renvois à *Illiade* et *l'Odysée* d'Homère ainsi qu'à *l'Enéide* de Virgile. Calquer le livret sur le modèle épique permit aux librettistes de transposer un genre de prose dans le domaine dramatique et d'expérimenter au-delà des préceptes aristotéliens. Au lieu de s'appuyer sur les modèles dramatiques, Castelli met en relief – s'appuyant sur la *Poétique* d'Aristote et constituant un Bachtin avant la lettre – la « dialoguicité » de l'épopée :

Omero nell'*Illiade* introduce dramaticamente l'Iride, il Sonno repetitamente in moltissimi luoghi di detto poema ; indi la Giustizia, che chiama li Dei a consiglio ; appresso fa che quelli da gli uomini siano vulnerati e percossi e che tra loro contendino intorno alla sepoltura d'Ettore ; in oltre l'ombra di Patrocolo a ragionar con Achille ; nell'*Odisea* l'ombra d'Achille, d'Aiace e di Teseo e l'anima d'Agamennone.<sup>485</sup>

L'objection soulevée par l'un des interlocuteurs, Critemio, que ces personnages, chez Homère, sont introduits « ad uso epico » est refusée par Eurito/Castelli : « Anzi, sono introdotte ad uso drammatico perché intervengono dialogando ».<sup>486</sup> La fusion de l'épopée et des genres dramatiques à travers, comme le soutient Castelli, l'usage commun du dialogue, ouvrit aux librettistes de nouvelles possibilités dans l'expérimentation. Castelli

---

<sup>485</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 334.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 334.

insiste, dans sa traduction de la *Poétique* d'Aristote, sur le potentiel et la transposition « dramatiques » de l'épopée :

E sicome Omero fù nelle cose graui grande, ed eccellentissimo Poeta, posciachè egli solo è superiore à tutti gli altri non solo per hauere scritto ottimamente, ma etiandio per hauer'egli fatte le sue imitationi ad vso dramatico, e rappresentatiuo: così ancora fù il primo, che la figura, e forma della Comedia facesse apparire [dans son *Margite*].<sup>487</sup>

L'association du livret d'opéra à l'épopée – archi-genre littéraire prestigieux,<sup>488</sup> entre autres, par le fait qu'elle est posée à l'*origine* de tous les genres – constitua un acte conscient, de la part des librettistes, de donner un passé (non-existant) à l'opéra ainsi que de poser une généalogie textuelle. Castelli rapproche les deux genres par un travail rhétorique d'approximation et finit par les distinguer uniquement par leur usage différent de la musique et du décor : « Inoltre gl'istessi modi, e forme, che hà la Tragedia è necessario che habbia ancor l'Epopea. Perciochè ò semplice, ò composta, ò piegata, ò morale, ò patetica, bisogna che sia. Alla quale tutte le medesime parti della Tragedia, fuori che la melodia, e l'apparato si richiede ».<sup>489</sup> Quant à la textualité, l'épopée a « tutte le medesime parti della Tragedia ». Sur un plan pratique, l'étayage du livret sur l'épopée permet à Castelli de manier les concepts des trois unités aristotéliennes – concepts d'ailleurs assez flous déjà chez Aristote – avec liberté. Quant à l'unité de l'action, Castelli, dans sa traduction de la *Poétique*, maintient que

bisogna dunque, che così come nelle altre arti rappresentatiue vna sola, l'imitatione è parimente imitatione d'vna sola cosa, così ancora la fauola, poichè ella è imitatione d'attione, sia ancora imitatione d'vn'attione sola, come d'vn tutto intero. In modo tale, che le parti sue siano in tal guisa connesse, che posposta, ò tolta via alcuna di esse, diuerso appaia quel tutto da quel di prima: perciochè quella cosa, la quale, ò aggiunta, ò non aggiunta ad vn'altra non fà che appaia in essa, mutatione, vera parte non si può dir di quella.<sup>490</sup>

Dans la conception extensive de l'unité d'action, Castelli embrasse l'*Odyssee* entière sous le manteau terminologique d'action unique :

nel comporre l'Odissea, [Omero] non raccolse in quel poema tutte le cose, che ad Vlisse auuenero, come la ferita, che hebbe in Parnaso, e la pazzia, ch'egli finse nella rassegna, che si fece dell'essercito: delle quali cose nè verisimilmente, nè necessariamente seguìua, che

---

<sup>487</sup> CASTELLI, Ottaviano, *Poetica d'Aristotile*, 1642, p. 8.

<sup>488</sup> Pour utiliser les mots de François Hartog, « rétrospectivement, on pourrait aller jusqu'à lire l'épopée comme une sorte de « préhistoire » de l'histoire. In HARTOG, François, *op.cit.*, 1991, p. 19.

<sup>489</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1642, pp. 59-60.

<sup>490</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

fatta l'vna, fosse appresso poi fatta l'altra. Ma quelle cose raccolse insieme, che al corpo d'vn'attione seruissero, la qual chamiamo Odissea.<sup>491</sup>

Les vingt-quatre livres de l'*Odyssée* forment, aux yeux de Castelli, *nécessairement* une seule unité cohérente, analogiquement à un corps organique auquel aucune partie ne peut être arrachée. De là les librettistes se servirent de la notion floue de l'unité d'action afin d'écrire, comme Badoaro, un *Ulisse Errante* « ch'è in sostanza dodici libri dell'Odissea d'Homero ». <sup>492</sup> De même, le librettiste de *Le Nozze d'Enea in Lavinia* avança « qu'impedito l'unità dell'attione dovuta non pur alla Tragedia, ma ancora all'Epopeia, percioche tutto è indirizzato alle nozze d'Enea, per le quali egli vien in Italia, seguono i turbamenti delle Furie, le battaglie, et altre cose, che si vedono ». <sup>493</sup> La fin et la finalité de l'opéra, à savoir les noces d'Enée, deviennent le critère informant et définissant l'unité d'action. L'unité d'action relève non pas de la trame, de l'histoire concrète racontée dans le livret, mais d'une strate beaucoup plus abstraite et d'ordre téléologique.

La conception abstraite de l'unité d'action fragmente la textualité d'emblée en une strate concrète, celle de la trame, et en une strate abstraite, celle de l'allégorie. Le procédé de donner une double structure superposée à la textualité dramatique, y compris une double temporalité, avec la tendance vers l'allégorisation, furent largement débattus dans le *Dialogo sopra la poesia drammatica*. Selon Castelli, déjà Aristote dans sa *Poétique* insiste sur la « compositione tragica, che doppia compositione, e tessitura contiene ». <sup>494</sup> Castelli s'approprie le concept de la « doppia compositione » pour expliquer et justifier l'allégorie inhérente à *La Sincerità trionfante*. Selon le librettiste, il est évident que, malgré l'incorporation de la strate allégorique,

la favola [può] esser una non solo perché risulti da una radice istorica o favolosa, ma da radice diversa e separata, purché tenda ad un fine, come nel caso nostro, cioè dal preterito di più secoli e dal presente di questa età, ché tale è la nostra favola d'Ercole e Galatea ed Olindo, per una parte, e, per l'altra, dell'Ardire, d'Orchista e di tutto il rimanente de' personaggi, li quali, sicome hanno tutti l'allegoria propria, così la figura d'Ercole e

---

<sup>491</sup> Ibid., p. 19.

<sup>492</sup> Giacomo BADOARO (b. Venice, 1602 ; d. Venice, 1654) was a Venetian nobleman and poet, and a member of the Accademia degli Incogniti (with the name « L'Assicurato »). He was the author of a number of satires and of some *drammi per musica* for the new Venetian public opera houses, including Claudio Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640). *Ulisse errante* was set to music by Francesco Saccati and staged at the Teatro SS. Giovanni e Paolo during Carnival 1644 : the music is lost. The printed libretto of *Ulisse errante* and a separate *scenario* survive in I-Vnm. In BADOARO, Giacomo, *op.cit.* [1644], 1994, p. 184.

<sup>493</sup> [ANONYME], *Delle Nozze d'Enea in Lavinia*, *op.cit.*, 1994, p. 156.

<sup>494</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1642, p. 29.



dell'Ardire, e la rammemorazione de'suoi gran fatti vengono non per altro addotti che per parallelo dell'eroiche e gloriose azioni del gallo Alcide, Luigi il Giusto, e del sacro Ardire, Ermanno cardinal di Riscigliù.<sup>495</sup>

L'usage du concept de la « doppia tessitura » superpose de manière efficace le niveau de la « favola » et celui de l'occasion (politique), présent au niveau allégorique. Sont ainsi enchevêtrés les personnages fictifs et les personnes historiques. C'est une des raisons pour lesquelles Castelli – et nombre de librettistes de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle – écartent la principale différence entre l'épopée et la tragédie, à savoir la différence entre *histoire* et *muthos*, telle qu'elle fut établie dans la *Poétique* d'Aristote. Dans le livret d'opéra, l'*histoire* de l'épopée et le *muthos* de la tragi/comédie se rejoignent. La différence entre l'épopée et les genres dramatiques est reléguée, par les librettistes qui théorisent la textualité de l'opéra, à un niveau purement formel, à savoir au différent usage du vers et de la prose : « L'Epopea poi accompagna la Tragedia fino à questo termine solo, cioè, che con parlar metrico, e misurato l'vna, e l'altra è imitatione di nobili, ed illustri persone. Ma sono differenti in questo, che l'Epopea si serue d'vna sola misura di verso, e fà la sua imitatione per via di narratiua ». <sup>496</sup> Castelli continue que « quelle cose, che nell'Epopea sono, medesimamente nella Tragedia si ritrouano : ma non già tutte quelle cose, che sono nella Tragedia, nell'Epopea trouar si possono. » <sup>497</sup> De là, la tragédie résulte comme une meilleure épopée, car elle ne contient pas seulement les mêmes éléments que l'épopée, mais elle en possède davantage. La tragédie est une épopée avec un surplus. Le schéma additif constituant la tragédie (ou bien le livret d'opéra, selon Castelli) suppose que le livret ne diffère pas, quant au contenu, de l'épopée et qu'il soit potentiellement adaptable à une mise en vers, en scène et en musique. Cette abondance caractéristique du livret est ce que Badoaro, dans son analyse de l'*Ulisse errante*, décrit par « eccesso di materia » :

Quest'Opera portava necessariamente l'uscir delle regole, io non lo tengo per errore, e s'altri pur vuole, ch'egli sia, sarà errore di volontà, non d'inavvertenza. I Mostri sono difetti della Natura, perché nascono fuori della sua intentione ; i Giganti non sono difetti, né Mostri, benche si levino dalla commune misura degli altri huomini, ma nascono tali per eccesso di materia. Se dirassi, che questa Opera sia un Mostro, dirò di no ; se dirassi, che'l soggetto ecceda la commune dell'altre Tragedie, dirò che è un Gigante nato per eccesso di materia, e non contra la mia volontà.<sup>498</sup>

---

<sup>495</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 336.

<sup>496</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1642, p. 11.

<sup>497</sup> Ibid.

<sup>498</sup> BADOARO, Giacomo, *op.cit.*, pp. 187-188.

L' « excès de la matière », la textualité « gigantesque » du livret, témoigne, aux yeux du librettiste, non pas d'un défaut poétique mais, bien au contraire, d'un choix conscient. L' « excès de la matière » relève non pas de la « monstruosité » à rejeter, mais, bien au contraire, d'une abondance à cultiver et d'une énormité comprise sous l'appellation de norme. Ce schéma additif « monstrueux » fonctionne, aux yeux des librettistes, comme partie intégrante et nécessaire du livret, car il ne forme pas seulement un « ornement », mais il fonctionne aussi bien comme « nettoyage » correctif d'une trame trop sobre : « Ed oltre di questo fu aggiunto alla Tragedia maggior numero d'episodij, ed altre cose, mediante le quali viene ad essere ornata, e ripulita ». <sup>499</sup>

La stratification et allégorisation de l'action ainsi que l'amplification textuelle posent inévitablement la question de l'unité de temps. Castelli s'y attarde longuement, aussi dans sa traduction de la *Poétique*, que dans son *Dialogo*. Comme dans le cas de l'unité d'action, aussi dans celui du temps le concept de la « doppia tessitura » qui s'appuie sur la strate allégorique, sert de dispositif rhétorique permettant d'inclure une période allant « dal preterito di più secoli [al] presente di questa età » <sup>500</sup> sous le concept de l' « unité de temps ». L'allégorisation de la trame et, de là, l'unité (temporelle) de la finalité du livret, permet aux librettistes – tour de rhétorique – de ne jamais dépasser les vingt-quatre heures :

Bisogna aver riguardo alla sentenza d'Ercole, d'Olindo e degli altri, avvertendo che tutto quello che dicono non dovrass'intendere dell'antico Ercole e d'Olindo, né di quello che dice esso Olindo, massime nel tempo che diventa forsennato, formarne concetto e poscia raguagliarlo con i tempi conforme all'istoria; di modo che l'uso dell'anacronismo dovrassi intendere principalmente della persona d'Ercole allegorizzato sotto la favola tutta, composta più per adombrar le cose correnti, ed adeguar le future, che rammentar le passate. <sup>501</sup>

L' « anachronisme » serait donc, pour Castelli, une composante nécessaire et inhérente de l' « unité de temps ». Inextricablement liée à l'allégorie, cet « anachronisme » constitue plutôt un a-chronisme, une suspension du temps linéaire. Le temps linéaire de la trame est fendu par l'insertion de strates temporelles multiples, dont l'allégorique. <sup>502</sup> Eurito/Castelli avance dans le *Dialogo* que

---

<sup>499</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1642, p. 10.

<sup>500</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 337.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>502</sup> Selon Badoaro, quant au temps « che deve misurare il soggetto, vollero alcuni concedere otto hore, e non più, altri un giro di Sole, alcuni due giorni, altri tre, e pure queste incerte regole non sono state sempre osservate da Eschilo, da Euripide, e da Sofocle, mentre in alcuni loro soggetti scorrono i mesi, e gli anni ; altri dissero, che bastava assai, che la Favola potesse essere abbracciata da un riflesso di memoria senza fatica, et a quest'opinione io potrei appigliarmi ». In BADOARO, Giacomo, *op.cit.*, pp. 187-188.

circa la durazione della favola, non v'ha dubbio veruno [...] esser dentro al termine d'un giro intiero di sole, cioè di 24 ore, perciocché dal Nunzio della Fama, la quale per tutto il regno della Francia ragguagliava i momenti della gravidanza, si raccoglie non solo l'atto prossimo del partorire, ma che il parto sarà del Delfino della Francia, sicome segue nel suo ritorno, accennato dalla medesima Fama.<sup>503</sup>

Le raisonnement, prétendument aristotélicien, avancé par Castelli, surprend par son manque de cohérence et de logique, car même si l'auteur ne prend en considération que le niveau allégorique, comment la durée de la nouvelle du « momento della gravidanza » jusqu'à l'accouchement du Dauphin peut-elle se dérouler – « non v'ha dubbio veruno » – entre vingt-quatre heures ? Même si Castelli réduit, à travers l'usage de l'allégorie, la durée de « più secoli » à une période plus courte – le temps « anachronique » de l'allégorie –, celle-ci s'étend néanmoins sur une période de neuf mois. La trame du livret ne permet pas de réduire la naissance du Dauphin au seul moment de son enfantement, du « partorire » : est également incorporé et thématisé, le souligne Castelli même, le moment de la conception du Dauphin (le début de la « gravidanza » de la reine est d'ailleurs annoncé par la « Fama »).

Le mot « termine » (« terme ») utilisé par Castelli embrasse des significations différentes. Dans le passage cité, « termine » se réfère à la catastrophe, à la fin de l'histoire racontée dans le livret – histoire qui, en théorie, ne dépasse pas une révolution du soleil. Or pour mieux illustrer la signification du mot « termine », Castelli s'appuie, dans le *Dialogo*, non pas directement sur la *Poétique* d'Aristote, mais procède par le biais de la traduction d'Aristote (« parafrasi ») effectuée par Averroès, ce qui lui permet d'introduire le concept de « naturalis terminus ». L'un des interlocuteurs du *Dialogo* maintient que, selon Averroès, « oportet [...] poësia ita suum habere naturalem terminum, quemadmodum res ipsae naturales habent suum ».<sup>504</sup> Le « terminus naturalis » de la poésie est rapproché à la fin/finalité des « res naturales ». Castelli s'approprie le concept de « terminus naturalis » afin de faire coïncider la fin/finalité du texte dramatique avec le « terminus naturalis », le « terme », de la grossesse d'Anne d'Autriche. Quant au « terminus naturalis » dans sa signification de finalité, Castelli avance une explication à la fois clarifiante et vague : « La favola nostra [...] ha per fine il diletto, rappresentandos'in essa l'allegrezza di tutta Europa per la nascita del Delfino di Francia, doppo venti e più

---

<sup>503</sup> DI CEGLIE, Roberto, *op.cit.*, 1997, p. 339.

<sup>504</sup> Ibid.

anni di sterilità ». <sup>505</sup> Le précepte d'Horace que la poésie doit *prodesse et delectare* est, dans le cas du livret, réduit – ou peut-être amplifié – au *delectare*. La finalité de l'opéra est de mettre en scène le « diletto », le plaisir et la jouissance, du peuple Européen dus à la naissance du Dauphin. Or, le plaisir et la jouissance occupent une position centrale à l'intérieur du livret. Toutes les strates textuelles semblent être structurées autour d'eux – ou converger vers eux. Il sera démontré par la suite que ce que Castelli appelle l'allégorie du « diletto » n'est rien d'autre que la description de l'acte sexuel même. Seulement à travers la conception du « diletto » comme acte sexuel est-il possible de comprendre que la durée de l'allégorie ne dépasse pas les « vingt-quatre heures ». Ce que Castelli codifie dans le livret – on y reviendra dans la suite – est une description fortement métaphorisée et codifiée de l'acte générateur royal, qui avait pénétré l'imaginaire collectif comme fantasme obsessionnel durant les vingt-deux ans de stérilité du couple royal. Rappelons que la naissance de Louis XIV est advenue plus de vingt ans après le mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. <sup>506</sup> Si l'acte sexuel même était à la base de la continuité dynastique et du sort politique de l'Europe, « le plaisir », telle fut l'opinion de la plupart des médecins dès Hippocrate, « n'a été ordonné par la nature, que pour exciter la procréation ». <sup>507</sup>

## 5. LA SEXUALITE DE *LA SINCERITA TRIONFANTE*

La trame de *La Sincerità trionfante* est centrée autour de la (double) question de la pro/création liée à celle de l'éros / du plaisir éprouvé lors de la « création dans le beau selon le corps (*tokos*) » et « dans l'âme (comme *poiesis*) ». <sup>508</sup> L'« anachronisme » programmatique de Castelli mis en pratique dans le livret lui permit de construire un texte, d'une étendue de quasi deux cents pages, thématissant le plaisir (sexuel) du roi ainsi que celui, autoréférentiel, de l'auteur lui-même. Dans un certain sens, ce double plaisir,

---

<sup>505</sup> Ibid., p. 338. La « miraculeuse » naissance du Dauphin permet à Castelli d'appliquer à la lettre le précepte poétique aristotélicien qu'« alla Tragedia dunque conuiene il far nascere marauiglia ». In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1642, p. 62.

<sup>506</sup> D'après quelques biographes, Anne d'Autriche aurait subi, « en plus de vingt années de mariage, [...] au moins quatre fausses couches ». In DELORME, Philippe : *Anne d'Autriche. Épouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*. Paris : Éditions France Loisirs, 1999, p. 165.

<sup>507</sup> HOTMAN, Antoine : *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'Homme ou de la Femme*. Paris : Edme Pepingue, 1656 [1581], p. 69.

<sup>508</sup> Cette question fut abordée notamment dans le *Banquet* de Platon : « Dans le récit que Socrate rapporte dans le *Banquet* comme enseignement reçu de la prophétesse Diotime, l'éros n'est conçu ni comme un état, ni comme une obsession immédiate, mais comme une recherche médiatisée par la sublimation du corps. Le but y est l'acte pro/créateur, celui de se relier ensemble en vue du beau, dans et par l'idée qu'on conçoit et dont on accouche ensemble ». In PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 2000, II, p. 42.

qui ne se déploie pas uniquement sur l'axe du plaisir sexuel et plaisir de l'écriture, mais aussi sur celui d'acte accomplissant et acte d'accomplissement, est comparable à l'*hêdonê* aristotélicienne qui, selon Alice Pechriggl, « réalise l'effectivité de chacune des facultés de l'âme en s'accomplissant elle-même dans l'effectivité ». Il est possible de retrouver

dans ce phénomène circulaire le double sens d'*hêdonê* comme envie/plaisir, en ce que cet accomplissement ne va pas sans *energeia*, puissance actuelle dirigée vers un but, en même temps qu'elle est elle-même le but de l'activité à laquelle elle contribue activement en l'accomplissant. L'*hêdonê* porte en elle aussi bien le plaisir de l'accomplissement de l'activité que le désir de l'actualisation de ce plaisir.<sup>509</sup>

Si pour Aristote l'*hêdonê* accompagnant l'acte sexuel est « lié[e] à un acte bestial », car relevant du « domaine animal de la nécessité reproductrice » et séparée du « domaine humain de la liberté par répression d'une envie qui devient culturelle », les deux domaines sont fusionnés par Castelli dans l'espace « anachronique » du texte. Dans un mouvement qui bouleverse entièrement la conception de la « nature humaine » des Anciens, qui subordonnent la sexualité (comme nécessité naturelle) aussi à la création spirituelle, Castelli pose les activités sexuelles à la fois comme base et comme but des actions humaines – ou, plus concrètement, masculines. Le centre de l'attention du librettiste devient le point culminant, aussi bien textuel que sexuel. Annoncé programmatiquement dès le *Dialogo*, *La Sincerità trionfante* est construite autour de la question du climax ou bien, pour reprendre l'expression de Castelli, autour de la question de l'*epitasi*, du centre de la machine dramatique. Si le début (*protasi*) et la fin (*catastrofe*) du livret sont dédiés à l'acte sexuel des personnes historiques (avant tout du roi), le milieu de l'opéra – qui forme la partie la plus grande de la textualité – est dédié au jeu séducteur érotique du personnage fictif (d'Hercule). Le point culminant est conçu, par Castelli, nous allons le voir par la suite, dans un sens tout-à-fait littéral. Les activités sexuelles (masculines), notamment l'éjaculation, se cristallisent comme éléments nécessaires et incontournables pour la compréhension de la structure et du contenu du livret. Cela pour principalement deux raisons. 1) La thématization de l'activité sexuelle du roi, avec une référence à l'éjaculation finale, se révèle fondamentale, car c'est par la mise en fiction et en récit explicite de la force procréatrice du roi que l'auteur « atteste » la fertilité du roi en démentant sa prétendue impuissance. La procréation dynastique, telle

---

<sup>509</sup> Ibid., p. 52. Alice Pechriggl se réfère notamment au livre III et X de l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote.

qu'elle est conçue dans *La Sincerità trionfante*, s'effectue, comme le montre l'analyse du livret, par la seule activité sexuelle d'Hercule/Louis XIII. Castelli s'écarte ainsi des traités médicaux de la tradition hippocratique qui « avaient posé la double participation à la procréation de la semence masculine aussi bien que de la semence féminine ». <sup>510</sup> Le librettiste suit plutôt Aristote qui éclipse explicitement les femmes de l'acte procréateur. <sup>511</sup> Ce faisant, Castelli reste parfaitement aristotélien et fidèle au paradigme épistémologique aristotélique lors qu'il postule la passivité de Galatée / de la Sincerità allégorique lors de l'acte procréateur. 2) L'activité sexuelle aboutissant à l'éjaculation peut être située dans le contexte du rêve érotique relevant de l'imaginaire, à savoir l'*oneirogmos* : par la mise en fiction de la poursuite érotique du roi, le librettiste se pose comme générateur d'une machine dramatique imaginaire qui se transforme, au cours du texte, en dispositif efficace produisant, effectivement, un résidu matériel « palpable », représenté métaphoriquement par les feux d'artifice qui fendent, voilà la dernière scène, l'Île de la Cité / la Femme. *La Sincerità trionfante* est construite comme un acte sexuel, allant du rapprochement (géographique) du couple – ou, plutôt, de l'homme (actif) vers la femme (passive) – jusqu'à l'éjaculation, codifiée métaphoriquement par les feux d'artifices finals qui font naître le Dauphin et sur lesquels se clôt l'opéra. <sup>512</sup> L'*oneirogmos* serait donc la capacité (masculine) de générer effectivement à partir de la représentation des idées et des *phantasmata*. La production de la réalité effective par la création d'images fictives, voilà le programme de Castelli dans *La Sincerità trionfante*. Les anciens Grecs et Romains conceptualisaient l'*oneirogmos*, comme Célius,

ni [comme] une maladie, ni même [comme] l'accident d'une maladie [mais comme] la conséquence d'images, auxquelles les Grecs donnent le nom de *phantasia*, affectant les patients pendant leur sommeil à cause de l'envie du plaisir sexuel, c'est-à-dire d'un désir

---

<sup>510</sup> Pechriggl rappelle que « dans le traité hippocratique *De generatione*, les deux [homme et femme] étaient supposés avoir une semence forte et faible, selon leur état, la semence forte donnant un enfant mâle, la semence faible un enfant femelle ». In *ibid.*, p. 61.

<sup>511</sup> « S'il est vrai que déjà longtemps avant Platon l'attribution du monopole de la force procréatrice à la semence du mâle existait chez les Grecs, ce n'est qu'avec Aristote que cette idée devient biologie systématique. La question de savoir si le corps féminin contribue aussi par une semence à la génération ou non vient à être posée et explicitement niée par Aristote. [...] C'est encore dans ce contexte qu'il faut lire la formulation de Platon décrivant la procréation du genre humain : 'dans le féminin par le masculin' (Platon, *Banquet*, 192c). » In *ibid.*, pp. 61-62.

<sup>512</sup> Margaret Murata rappelle que « The libretto was published with five plates that represent probably idealised versions of the sets, which may have been designed by Giovanni Francesco Grimaldi, nearly twenty years before his more well-known sets for the 1656 Barberini opera, *La vita humana*. The last set of *Sincerità trionfante* in fact resembles the last for the 1656 opera: a view of the Île de la Cité in Paris exploding with fireworks, and all the windows of the buildings lit up. The final, unexpected, display sent out little rays that fell like a rain of gold ». In MURATA, Margaret, *op.cit.*, 1995, p. 91.

constant et ininterrompu, soit, au contraire, en raison d'une longue interruption de la pratique sexuelle et d'une continence.<sup>513</sup>

Si l'on s'attarde sur l'efficacité des images – ou, pour le dire avec Lucrece, les *simulacres*<sup>514</sup> – qui « sans réalité et sans fondement réel comme dans la perception, sont pourtant assez efficaces pour produire l'*illusion* du coït, et même produire un phénomène corporel évident, l'émission du sperme »,<sup>515</sup> la contribution du librettiste peut être telle à avoir stimulé, par sa création efficace de fantasmata et de simulacra, « l'envie du plaisir sexuel » à la fois auprès de ses lecteurs et auprès du roi qui, après « une longue interruption de la pratique sexuelle », conçut le Dauphin. Or, même si dans ces deux cas mentionnés ci-dessus Castelli s'appuie sur les autorités antiques sans les mettre en question en tant que telles, la conclusion qu'il propose dans *La Sincerità trionfante* est bouleversante : le corps, l'activité sexuelle et la procréation dans le corps ne sont pas, comme chez Platon ou Aristote, subordonnés à l'activité créatrice dans l'esprit. Castelli inverse l'hierarchie de l'esprit et du corps : dans *La Sincerità trionfante*, l'auteur s'accorde une capacité particulière à construire des images corporelles et des *fantasmata* érotiques qui, à leur tour, produisent un effet de plaisir « palpable » dans le corps. C'est vers le corps que convergent les efforts créatifs du librettiste, dont le livret – échafaudé comme acte sexuel parfaitement contenable en vingt-quatre heures – se caractérise par l'« excès de la matière » et le « diletto » qui constituent, comme le répète Castelli dans son *Dialogo*, « la forza e perfettione della Tragedia ».

Au niveau de la trame, c'est le personnage d'Hercule libyen qui traverse toute l'Europe depuis l'Égypte pour coloniser le pays des Gaules (la France, représentée par la Sincerità) et pour conquérir la princesse qui y règne, Galatée, figure pastorale ovidienne. Avant d'arriver au bord de la Seine pour s'unir à la Sincerità/Galatée, Hercule est tenté et arrêté, dans un décor bucolique habité par des Nymphes, par Orchista, figure allégorique – paraissant aussi sous le nom de Simulation – qui représente le danger charnel/sexuel contaminé avec le danger politique, à savoir avec la peur des « hérétiques » (protestants). Cette trame principale que Castelli déploie sur 148 pages – et dans l'édition de 1640 sur 194 pages – est côtoyée, voire renforcée, par deux autres trames qui se focalisent, d'un

---

<sup>513</sup> CAELIUS [AURELIEN] : *De somno uenerio, quem Graeci onyrogmon appellant*, in : *Maladies chroniques*, p. 958. Cité par PIGEAUD, J. : « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'oneirogmos », in *Littérature, Médecine, Société*, 3, 1981, pp. 10-21 : 10.

<sup>514</sup> Lucrece décrit l'*oneirogmos* dans le livre IV de *De rerum natura*, à savoir « moment déterminant du chant IV, c'est-à-dire la critique du sentiment amoureux ». Voir *ibid.*, p. 18.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 12.

côté, sur la vie amoureuse des Nymphes et, de l'autre, sur le cyclope Polyphème, figure comique ovidienne qui cherche, avec moins de chance qu'Hercule, à conquérir Galatée. Au niveau du récit, *La Sincerità trionfante* reprend le thème d'Hercule en Gaule, thème populaire aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui relie les origines gauloises et celles des Celtes. On retrouve ce thème dans dix-neuf auteurs grecs et latins, dont Diodore de Sicile,<sup>516</sup> auquel Castelli se réfère explicitement.<sup>517</sup> Il a, tout de même, recours, d'une manière implicite, à d'autres épisodes herculéens et auteurs anciens, notamment à la rencontre d'Hercule avec les nymphes, épisode tiré de l'*Histoire naturelle* de Pline<sup>518</sup> et qui constitue la partie centrale, l'*epitassi*, du livret. La construction de la figure d'Hercule à travers Diodore de Sicile est significative, car celui-ci situe l'origine et la naissance d'Hercule non pas en Grèce, mais en Libye<sup>519</sup> – pays utilisé comme synonyme pour l'Égypte.<sup>520</sup> La référence à l'Égypte est d'autant plus significative, que ce pays fut considéré, dans la tradition suivant Hérodote, comme l'un des pays les plus anciens du monde.<sup>521</sup> Il était déjà dit que l'Hercule libyen (ou égyptien) n'est pas le héros grec du « dodecathlon » ; car l'Hercule libyen, provenant de l'un des pays les plus anciens, fut décrit comme l'ancêtre des

---

<sup>516</sup> « Hercule est l'objet de citations dans les textes de dix neuf auteurs [anciens], qui ont décrit son action en Gaule ou cité les marques de son passage sur ce territoire. Treize de ces écrivains sont de langue grecque, à savoir Athanadas, Denys d'Halicarnasse, Diodore de Sicile, Eschyle, Etienne de Byzance, Hérodote, Lucien, Nicandre, Parthéios, Strabon, Timagène, les auteurs de deux textes n'étant pas connus ; six sont de langue latine, Antoninus Liberalis, Hygin, Pétrone, Pomponius Mela, Sénèque et Silius Italicus. Leurs écrits s'échelonnent du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au III<sup>e</sup> siècle après, dix écrivains ayant rédigé leur texte avant notre ère et huit après. » Pour une analyse plus profonde de l'Hercule gaulois chez les auteurs anciens voir MOITRIEUX, Gérard : *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu Romain en Gaule*. Paris : De Boccard, 2002, pp. 69-72.

<sup>517</sup> « Di questo [il mito di Ercole libio] ne fà racconto Diodoro Siculo ». In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, p. 54.

<sup>518</sup> C. PLIN : *Naturalis historiae, Tomus III*. Lugd. Batavorum : Ex Officina Elseviriana, 1635, XXV, 7, p. 22.

<sup>519</sup> Dans un chapitre intitulé *Comparaison des trois Hercules*, Diodore de Sicile avance que « il en a esté pieça deux d'un mesme nom, dont l'aisné (à ce que l'on dit) nay en Egypte, subiugua par aremes la plus grande partie du monde : & meit la colomme en Lybie. Le deuxième, qui estoit de Candie, annobly par armes & faits vertueux : institua les jeux & combats au mont Olympe. Et toutefois il est escrit que le troisième & dernier descendu de Iupiter & Alcumena peu au parauant la guerre de Troye, trauersa la plus grand partie du monde. Et qu'apres auoir mis à execution plusieurs penibles batailles, & laborieux combats : il meit & dressa l'autre conomme en Europe. Parquoy la semblance du nom & des hauts faits a transporté au dernier apres sa mort, tout ce que les deux autres auoient fait au parauant. » In DIODORE DE SICILE : *Histoire, traduite de grec en françois. Les premiers liures par M. Robert Maccault, Secrettaire du Roy & gentil-homme de sa chambre. Et les autres sont traduits, par M. Jacques Amyot, Conseiller du Roy, Euesque d'Auxerre, & grand Aumosnier*, Livre III, Chap. XXVII. Paris : Mathieu Guillemot, 1585, p. 151.

<sup>520</sup> La désignation « Lybie » fut, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, utilisée comme synonyme pour l'Égypte. En témoignent de nombreuses traductions des textes anciens faites au XVII<sup>e</sup> siècle, telle la traduction de la *Guerre du Peloponnes* de Thucydide faite par Nicolas Perrot d'Ablancourt, où ce dernier constate la synonymie des deux noms propres. Voir PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas : *Histoire de la guerre du Peloponnes, continuée par Xenophon*. Paris : Augustin Courbe, 1662, II, 2.

<sup>521</sup> Voir HERODOTE : *Histoires*. Paris : Les Belles Lettres, 1995, II, 2.



divinités grecques mêmes. Diodore de Sicile en donne une explication dans le XXIV<sup>e</sup> chapitre de sa *Bibliothèque* :

Héraclès, par exemple, était originaire d'Égypte, lui qui, poussé par son courage, parcourut une grande partie de la terre habitée et dressa la fameuse stèle à l'extrémité de la Libye. C'est auprès des Grecs eux-mêmes qu'ils prétendent en trouver les preuves. En effet, puisqu'il est universellement admis qu'Héraclès combattit aux côtés des dieux Olympiens dans leur lutte contre les Géants, ils disent que l'apparition des Géants est incompatible avec l'âge de la terre à l'époque où les Grecs font naître Héraclès, c'est-à-dire une génération avant la guerre de Troie. Elle s'accorde plutôt, comme ils le disent eux-mêmes, avec celle *de la première origine des hommes*, à partir de laquelle les Égyptiens comptent plus de dix mille années, tandis que, depuis la guerre de Troie, ils en comptent moins de douze cents.<sup>522</sup>

Diodore de Sicile reporte Hercule à des origines égyptiennes – et non grecques – et déplace ainsi son champ d'action des exploits purement physiques et involontaires, car imposés,<sup>523</sup> à la lutte « aux côtés des dieux Olympiens » lors « de la première origine des hommes ».<sup>524</sup> Diodore de Sicile – sans gommer ni nier l'existence et l'importance de l'Hercule grec – propose ainsi une nouvelle optique herculéenne qui met en sourdine l'image d'un Hercule-champion de la force physique tout en privilégiant la construction

---

<sup>522</sup> DIODORE DE SICILE : *Bibliothèque historique*, introduction générale par François Chamoux. Paris : Les Belles Lettres, 1993, livre I, chap. XXIV, 1-2, p. 59.

<sup>523</sup> La conception des travaux d'Hercule comme acte volontaire constitue une réécriture et une rationalisation de la fable advenues seulement avec Xénophon. Comme l'affirme Marc-René Jung : « Or Hercule a entrepris nombre de ses « travaux » sur l'ordre d'Eurystée, ou, si l'on préfère, du Destin. Certes, il a toujours manifesté une constance admirable dans toutes ces épreuves, il ne s'est pas rebellé, mais il a agi sous contrainte. La fable de l'Hercule à la croisée des chemins, attribuée par Xénophon au sophiste Prodicos, élève le héros sur un autre plan. Libre devant le choix entre le Vice et la Vertu, il se décide, après mûre réflexion, pour le chemin le plus ardu. » In JUNG, Marc-René : *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Genève : Droz, 1966, p. 133. D'autres traditions attribuent l'imposition des travaux à Hercule non pas uniquement à Eurystée, mais aussi à la colère de Junon, qui est la marâtre d'Hercule. Cette vision du mythe mettant en relief le caractère involontaire du « dodecaathlon » fut bien présente au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. En témoignent, entre autres, les premiers vers de *Hercule mourant* de Jean Rotrou (1636) : « Junon n'a-t'elle pas assouuy sa colere ? / N'a-t'elle point assez par son auersion, / Fait paroistre ma force, & mon extraction ? N'ay-ie pas souz mes loix asseruz les deux Poles ? » In ROTROU, Jean : *Hercule mourant*, I, 1. Paris : Anthoine de Sommerville, 1636, p. 2.

<sup>524</sup> Il est important de souligner l'impact des guerres de religion qui se perpétue tout au long de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et qui informe la construction du livret de Castelli. Aussi le personnage d'Orchista signifie à la fois « dissimulation » (théâtrale) et « hérésie » (le protestantisme) qui séduit Hercule et est, finalement, combattue par son zèle (catholique). Or le recours à Diodore de Sicile et à l'Hercule libyen est aussi une tentative de surpasser la revendication des protestants de retourner *ad fontes*. Pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> abondent les textes (hermétiques) provenant du champ catholique et se référant à l'« Égypte ». Il suffit de penser à la popularité de l'« Oedipus Aegyptiacus » ainsi qu'au traité d'Athanasius Kircher – dont l'épigramme encomiastique dédiée à Castelli fut insérée dans l'appareil paratextuel de *La Sincerità trionfante* – intitulé « *Aegypti regnum prototypon regnandi* ». Selon Frank Fehrenbach, les auteurs de ses textes hermétiques exprimèrent la « Hoffnung, dass hermetische Texte die [...] 'Häretiker' wieder zum katholischen Glauben zurückbringen könnten », car ils constituèrent une « Überbietung der protestantischen Forderung *ad fontes* ». In FEHRENBACH, Frank : « *Discordia concors*. Gianlorenzo Berninis 'Fontana dei Quattro Fiumi' (1648-51) als päpstliches Friedensmonument », in DUCHHARDT, Heinz (éd.) : *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*. München : Oldenbourg, 1998, pp.715-740 : 738.

de l'image de l'Hercule-fondateur, figure emblématique pour tout discours protologique. Mettre en récit l'image de l'Hercule-fondateur était, pour le librettiste, qui opéra à l'intérieur de toute une série de discours généalogiques, un programme beaucoup plus attirant. Mettre en valeur, à travers le mythe de l'Hercule-fondateur, un long passé dynastique glorieux était d'autant plus nécessaire que la continuité de la dynastie française était, jusqu'en 1638, sérieusement en péril faute de progéniture. L'usage d'Hercule dans *La Sincerità trionfante* permet au librettiste de thématiser la question de filiation sur deux niveaux. À travers l'usage de l'Hercule libyen, le librettiste construit, d'un côté, une généalogie qui fait coïncider la naissance de la dynastie française avec l'humanité même.

De l'autre, l'emploi de la figure d'Hercule met en relief la capacité de celui-ci à procréer. Hercule était connu, depuis l'antiquité jusqu'aux discours médicaux du XVII<sup>e</sup> siècle, non seulement pour sa fécondité, mais surtout pour sa capacité à engendrer des enfants mâles. Nicolas Venette, « Docteur en Medecine » et « Professeur du Roy en Anatomie & Chirurgie » affirme d'ailleurs dans son traité sur la génération de l'homme de 1696 : « Hercule, si nous en croyons les Poëtes, estoit si robuste qu'il n'engendra presque jamais d'enfans qui ne fussent mâles, & entre soixante & douze qu'il fit, il ne s'y trouva qu'une seule fille ». <sup>525</sup> La capacité à engendrer des fils et non pas des filles était fondamentale dans le cas de la naissance du Dauphin sous la loi salique qui ne permettait pas aux femmes d'accéder au pouvoir. L'« obligation dynastique » – auto-imposée et poursuivie d'une manière de plus en plus acharnée à partir du XVI<sup>e</sup> siècle <sup>526</sup> – de faire accéder au trône français seule la progéniture masculine fut, au fur et à mesure, médicalisée et naturalisée et entra, pendant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, dans les traités médicaux comme « art de faire des fils ». Nicolas Venette, médecin du roi, consacre, dans son traité *De la génération de l'homme*, un chapitre entier à la question « S'il y a un art pour faire des garçons ou des filles ». Selon Venette,

---

<sup>525</sup> VENETTE, Nicolas : *De la generation de l'homme, ou de l'amour conjugal*. Cologne : Claude Joly, 1696, p. 508.

<sup>526</sup> Fanny Cosanday affirme qu'« on peut [...] vraisemblablement avancer, avec Colette Beaune, que 'presque tous les principes fondamentaux du droit public français tendent à remonter à la loi salique [appelée aussi 'dévolution statutaire']', laquelle est alors dotée d'origines mythiques : 'Vers 1500, le passage au mythe était donc chose faite. La loi salique, quasiment inconnue vers 1450 mais qui avait fait l'objet depuis d'un intense travail juridique et d'une vulgarisation croissante, était devenue la base et la règle de l'organisation politique du royaume.' [BEAUNE, Colette : *Naissance de la nation France*. Paris : Gallimard, 1985, p. 289]. [...] La dimension mythique devient l'objet d'une construction totalisante à l'avènement des Bourbons. [...] Élie Barnavi [...] situe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle l'acte de baptême de cette manipulation historique ». In COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON : *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris : Seuil, 2002, pp. 58-59.

la Nature a fait tant d'impression sur les hommes par la loy qu'elle a imprimée dans leurs cœurs qu'en depit d'eux, ils ont une envie secrete de se perpetuer. Cette passion est extreme dans quelques personnes, & il s'en est vû qui n'ont rien épargnée pour avoir des successeurs, principalement du sexe le plus noble. L'art qui enseigne ce secret ne sauroit être trop estimé, puisque c'est souvent de la Nature que dépend le bonheur des Royaumes & la tranquillité des familles.<sup>527</sup>

La tache de Castelli de construire un livret autour de la naissance – considérée miraculeuse – du futur Louis XIV, advenue après une longue période de stérilité, fut délicate, car il fallait mettre en relief la puissance de Louis XIII non seulement de procréer, mais, tel Hercule, de générer des fils et, en même temps, d'éclipser toute allusion à une potentielle impuissance et à sa fragilité physique. Les traités médicaux contemporains constituèrent un aide bienvenu, car ils insistèrent sur la relation – très favorable dans le cas du couple royal – entre l'âge du couple et leur capacité de générer des *fils*. Selon Venette, la probabilité d'engendrer les fils augmente avec l'âge – observation « médicale » nécessaire s'insérant parfaitement dans le contexte de la politique actuelle et des conditions difficiles dynastiques dans lesquelles se trouvaient Louis XIII et Anne d'Autriche :

L'experience nous le fait voir dans les jeunes gens, qui dans les premiers jours de leur mariage se caressent si éperdûment, qu'ils n'engendrent point du tout, ou s'ils engendrent, ce n'est ordinairement que des filles. Que l'on fasse reflexion sur tous les mariages que l'on fait aujourd'huy, l'on y verra sans doute beaucoup plus de filles aisnées que l'on n'y rencontrera des garçons. [...] Nous nous pressons trop pour l'ordinaire, quand nous nous caressons, & si nous savions nous moderer, nostre ouvrage seroit plus parfait & dureroit plus long-temps. Si, lorsque nous caressons une femme, nous nous cõtentions d'une fois, il en naîtroit aparemment un garçon.<sup>528</sup>

Le librettiste Castelli codifie une telle politique sexuelle dynastique tout au long du livret par l'usage très méticuleux de la figure d'Hercule et d'autres figures mythologiques et allégoriques. La politique poétique poursuivie par Castelli fut de démontrer que le roi Louis XIII, contrairement à la faiblesse effective attestée d'ailleurs par maints contemporains, dont ses médecins Héroard et Bouvard, fut un homme fort et puissant, pareil à Hercule, figure mythologique à laquelle il fut associé. Une des principales stratégies pour faire paraître le roi fort et vigoureux fut d'écarter tout soupçon de stérilité. Pour ce faire, Castelli transfère la question délicate d'une potentielle stérilité du couple royal du côté de la femme, de la reine Anne d'Autriche. Aussi l'Oracle, intervenant dans

---

<sup>527</sup> VENETTE, Nicolas, *op.cit.*, 1696, p. 505.

<sup>528</sup> *Ibid.*, pp. 515-516.

le deuxième act, prédit-il au fort héros Hercule qu'après avoir été « purgée » par lui, Galatée/Sincerità concevra une progéniture mâle : « Giunto col sacro Ardire, ò guerrier forte / Pugnarai, purgherai la bella Diua, / Che di putridi humori il seno abbonda : Poi di parto viril sarà feconda. »<sup>529</sup> La belle « Diua » (Galatée) abonde d'humeurs putrides qui contrecarrent sa grossesse. C'est par le héros Hercule qu'elle doit être « purgée » afin d'être libérée de sa stérilité. Castelli crée un lien et une causalité fictifs entre la prétendue stérilité de la femme et la « purgation » nécessaire. Ce faisant, il réécrit et bouleverse les attestations faites par les médecins de Louis XIII, selon lesquelles ce fut, bien au contraire, le roi Louis XIII, de constitution faible et malade, qui fut souvent « purgé » :

Son état de santé [de Louis XIII] s'aggrave après la mort d'Héroard [en 1628] et le successeur de ce dernier, Bouvard, augmente purgatifs et saignées ; en une seule année, le roi subit 212 purges, 215 lavements et 47 saignées. En 1630, il a 29 ans. Survient une violente dysenterie accompagnée de fièvre, de délire, de tympanisme. Les selles sont sanglantes. Le malade est cependant saigné jusqu'à sept fois. Le roi est mourant.<sup>530</sup>

La réécriture et le renversement de l'histoire promus par Castelli, qui vise à effacer toute référence à une possible stérilité du roi tout en la situant du côté de la reine, fut d'ailleurs fortement encouragée par le savoir médical en vigueur. Maints traités médicaux contemporains « attestent » que la femme est plus « responsable » et « coupable » dans le cas de stérilité. Venette avance que

Je suis persuadé que la femme a moins de chaleur que l'homme, & qu'elle est aussi sujette a beaucoup plus d'infirmité que luy. La sterilité qui en est une des plus considerables vient le plus souvent plutôt de son costé que de celui du mary : car entre une infinité des parties qui composent ses parties naturelles, s'il y en a une qui manque ou qui soit defectueuse, la génération ne peut s'accomplir, & une femme qui est ainsi imparfaite ne peut esperer l'honneur d'estre appellée de ce doux nom de mere.<sup>531</sup>

Pour mettre en valeur la stérilité et « frigidité » de Galatée, « reina di Celti »,<sup>532</sup> Castelli la conçoit comme une figure mythologico-historique figée dans un lieu froid septentrional, dans l' « île de la Seine », vers lequel se rapproche Hercule, héros puissant provenant du lieu le plus chaud (et, de là, plus fertile) de la terre, à savoir de la Lybie :

Ercole Libio [...] giunse in Gallia, e fermoss'in vn Isola racchiusa dalla Senna, dalla cui amenità allettato si pose à drizzarui perse, e per le sue genti di molte habitationi, e da quelle

---

<sup>529</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, II, 4, pp. 42-43.

<sup>530</sup> GRICOURT, Marcel-Marie : *Héroard médecin de Louis XIII et son temps*. Bordeaux : Éditions Bergeret, 1941, p. 47.

<sup>531</sup> VENETTE, Nicolas, *op.cit.*, 1696, pp. 40-41.

<sup>532</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, *Antipologo*, p. 1.

formatone vna Città, fù poscia appellata Parigi dalli seguaci di lui detti Parisiensi, auuenga che altri vogliono, che non Parigi, ma Alessia, ò Alsetta appellata fosse. Et essendo in quel medesimo tempo orto Celte Rè della Gallia, e rimasto il Regno esposto alle pretensioni de confinanti, non hauendo lasciati altri Liberi [figliuoli], che Galatea figliola vnica sottoposta alla legge di non poter succedere come femina, inuaghitosi Ercole di lei, in consorte cercolla.<sup>533</sup>

Louis XIII, roi faible et fréquemment « purgé », se transforma, à travers l'imaginaire poétique de Castelli, en héros « purgeant ». Il « purgea » à la fois Galatée, femme « défectueuse », en lui accordant ainsi « l'honneur d'estre appelée de ce doux nom de mere », et toute la terre de ses monstres.<sup>534</sup> La double force « purgative » – à la fois créatrice et destructrice – fut d'ailleurs déjà attribuée à Hercule par Diodore de Sicile, qui affirme que

par sa force physique et par sa vaillance [Hercule] surpassa de loin les autres hommes, et il purgea la terre et la mer des animaux monstrueux. Ayant épousé un assez grand nombre de femmes, il eut beaucoup de fils, mais seulement une fille, et, quand ils furent devenus adultes, il divisa toute l'Inde en autant de parts qu'il avait d'enfants, puis désigna comme rois tous ses fils et, lorsqu'il eut fini d'élever son unique fille, il la désigna elle aussi comme reine. Il fut le fondateur de bon nombre de cités.<sup>535</sup>

La trame du livret est encadrée par le personnage allégorique de la « Fama » qui annonce, au début de *La Sincerità trionfante*, l'arrivée d'Hercule libyen sur la terre gauloise :

Per le zone del Mondo à tutto volo, / Spargendo al suon di concauo metallo / La gloria de Monarchi, Con placido intervallo / Sospesi il volo in queste amene riue, / per arricchir di noua speme i cuori. / Cedan le pompe Argiue, / L'auuenture, gl'honori, / I vetusti trionfi, i fasti, i pregi / Ad vn fecondo sen graue de Regi; / Auuenturoso fianco Atlanteo pondo, / Cui prometton le stelle / Per tributo fatale, vn nuouo Mondo.<sup>536</sup>

L'opéra se clôt, de nouveau, par la « Fama » qui transforme l'histoire d'Hercule en « evento vero ». La « Fama » ouvre les strates fictives et poétiques aux événements réels – l'heureuse naissance du Dauphin – tout en condensant la fiction et la réalité en un corps

---

<sup>533</sup> Ibid., *Argomento*, s.p.

<sup>534</sup> Castelli avance, dans l' « *Argomento* » introductif, qu' « Ercole Libio [...] venendo di Libia per l'acquisto de i pomi d'oro, ò, secondo altri, per combattere i Gerioni, ch'erano stati de i principali congiurati à procurar la paterna morte per alcuni disgusti ch'ebbero per auanti [...] giunse in Gallia. » In *ibid.*, *Argomento*, s.p.

<sup>535</sup> DIODORE DE SICILE, *op.cit.*, livre II, 39, 2-3, 1993, pp. 71-72. Déjà dans le premier livre, Diodore de Sicile affirme que « les propos des Égyptiens s'accordent aussi avec la tradition, qui s'est conservée de longue date chez les Grecs, selon laquelle Héraclès purifia la terre de ses monstres [*katharàn*]. » *Ibid.*, livre I, XXIV, 5, pp. 60-61.

<sup>536</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, *Antipologo*, p. 1.

textuel unique. Même si Castelli affirme, dans le *Dialogo*, que « le cose dette da Ercole, Olindo, Arnelinda, & Altri, mentre parlano nella protasi, e nella catastrofe, s'intendano con relatione all'istoria, ma nell'Epitasi, cioè nel mezzo della machina comica s'intendano con relatione alla fauola », <sup>537</sup> la « fable » rejoint « l'histoire » : « Fermate, ò la fermate. / Cedano homai de l'età prisca i fasti; / Cedan gl'euenti fauolosi al vero. / É nato, é nato amici, / Respira alle dolci aure il Gran Delfino. / Già co'l voler del fato, / E per decreto altissimo, e diuino / Stabilirà de i Galli il Regno eterno. » <sup>538</sup> La froideur (féminine) initiale – celle de la terre des Gaules ainsi que de Galatée –, représentée dans le prologue par la Rhône, <sup>539</sup> est changée en feu (masculin) final qui pénètre la ville de Paris : « Fama : Arde di liete fiamme, e il popol fido / De la Città Real, per ogn'intorno / Con insania tranquilla arma i desiri ; / Ond'auvien, che frà l'herebo si miri / Parigi in liete fiamme emulo al giorno. » <sup>540</sup> Le livret se clot, à travers la didascalie finale, sur les feux d'artifice que l'on prépare à Paris : « E poi partono tutti per andare à Parigi. E subito rientrati si scopre la Città di Parigi, piena di fuochi d'allegrezza, & dopò sparita la Città di Parigi si fa una sarabanda ballata da un mastro Francese à marauiglia bella. » <sup>541</sup> Est ainsi dressée, dès la « protasi », le début du livret, jusqu'à la « catastrophe », le « bouleversement » final, la vigueur ascendante d'Hercule qui fraye son chemin à travers les corps féminins (des Nymphes) jusqu'à la pénétration finale de l'Île de la Cité. Castelli semble suivre à la lettre le jugement de Jean Chapelain que ce dernier prononce lors de la publication de *L'Adone* de Marino : « Il est certain que la vraie fin de la Poësie est l'Vtilité, consistant en cette Purgation susdite, mais qui ne s'obtient que par le seul Plaisir, comme par vn passage forcé ; de façon que sans Plaisir il n'y a point de Poësie, & que plus le Plaisir se rencontre en elle plus elle est Poësie, & mieux acquiert-on son but qui est l'Vtilité. » <sup>542</sup>

Il reste désormais à dégager « l'epitasi », le « mezzo della machina comica », dans lequel « le [...] Ninfe », <sup>543</sup> les Satyres et Orchista, la « Simulation », jalonnent la construction de la force herculéenne. Retournons donc au monde pastoral. Hercule est

---

<sup>537</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, *Dialogo*, pp. 21-22.

<sup>538</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, V, 14, p. 147.

<sup>539</sup> Rodano: « Anime pellegrine, / Che d'eccelsa virtù l'orme stampate, / Gioite meco, hor, che bandito il gelo, / De la Senna le gioie addita il Cielo ». In *ibid.*, *Prologo*, p. 3.

<sup>540</sup> *Ibid.*, V, 14, p. 148.

<sup>541</sup> *Ibid.*, V, 15, p. 148.

<sup>542</sup> CHAPELAIN, Jean : « Lettre ou discours à M. Favereau conseiller du Roi en sa Cour des Aides, portant son opinion sur le Poëme d'Adonis du Cheualier Marino », In MARINO, Giovanni Battista : *L'Adone*, 1623, s.p.

<sup>543</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, pp. 21-22.

côtoyé, pendant toute sa trajectoire qui constitue le « mezzo della machina comica », de nombre de personnages tirés de la pastorale, à savoir « sei Ninfe del Fiume Rodano », « Lidia, Amante di Fileno Pastore », « Clori, Amante di Tirsi Pastore », « Rabacchio, Figlio del Satiro », « Tirsi, Pastore Amante di Clori Ninfa », « Marcolfa, Satira moglie del Satiro »,<sup>544</sup> « Satiro, Amante di Orchista », « Fileno, Pastore Amante di Lidia Ninfa », « Dori Ninfa », « Nerea Ninfa », « Prima Truppa di Ninfe, e di Pastori, che seguono il partito di Alcide » et « Seconda Truppa di Ninfe, e di Pastori, che segue il partito di Polifemo »,<sup>545</sup> qui chantent les conquêtes amoureuses à travers la dis/simulation et le langage parjure: « Hoggi il viuer simulato / E' sì comune à i viuenti, / Che nel finger'i tormenti / Sembra effetto di natura; / Onde vna lingua spergiura / Hà per voti i tradimenti. »<sup>546</sup> Tout au long du troisième acte, Hercule côtoie le milieu des Nymphes – thème qui renvoie, comme le rappelle Marc-René Jung, à l'*Histoire naturelle* de Pline :

L'histoire de Nymphéa, de la nymphe qui a donné son nom du nénuphar, [...] est peu connue. Une brève allusion à cet épisode de la vie d'Hercule, se trouve dans l'*Histoire naturelle* de Pline. Celui-ci rapporte que le nymphéa est né, d'après la tradition, d'une nymphe morte de jalousie. Un poète néolatin, Giovanni Battista Pigna, chante cette métamorphose dans un poème intitulé *Rhopalos satyra*. Une jeune fille, éperdument amoureuse d'Hercule, se voit négligée par le héros. [...] Elle en meurt de dépit et se transforme en fleur. Cette fleur, le nymphéa ou le nénuphar, est également appelée « rhopalon » [la massue], à cause de la forme de sa racine. Elle est le symbole de l'amour et de la chasteté.<sup>547</sup>

Il est significatif que le nénuphar fut associé en même temps à l'amour, à la chasteté et à la « massue » d'Hercule. Or, selon Pline, la Nymphe/le nénuphar est une fleur ambiguë : phallogentrique par son rapprochement imaginaire à la « massue » et, par conséquent, stimulant l'activité sexuelle ainsi que capable de produire la stérilité chez qui la boit : « Nymphaea nata traditur Nympha zelotypia erga Herculem mortua. Quare heraclion vocant aliqui, alii rhopalon, à radice clavae simili: ideoque eos, qui biberint eam duodecim diebus coitu genituraque privari ». <sup>548</sup> La fréquentation des « Nymphes » peut, comme l'atteste Pline, sensiblement déterminer le cours de la génération. Un usage incorrect des « Nymphes » – symbole, a priori, érotique et propice à la progéniture – peut induire la stérilité. La Nymphe est donc inextricablement liée à la vie sexuelle et aux

<sup>544</sup> Ce personnage est supprimé dans la deuxième édition de *La Sincerità trionfante* (1640).

<sup>545</sup> Voir CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, *Personaggi*, s.d.

<sup>546</sup> *Ibid.*, III, 8, p. 67.

<sup>547</sup> JUNG, Marc-René, *op.cit.*, 1966, p. 156.

<sup>548</sup> C. PLINE, *op.cit.*, XXV, 7, 1635, p. 22. Ce passage est aussi cité par Marc-René Jung dans JUNG, Marc-René, *op.cit.*, 1966, p. 156 (note).

parties génitales – non seulement au membre viril imaginé métaphoriquement comme « massue », mais aussi au sexe féminin. Furetière, dans sa définition de « Nymphes », se réfère, dans le *Dictionnaire Universel* de 1690, entre autres, explicitement à « la Nymphes Galathée [dans l’Astrée] » et donne, en outre, la définition médicale suivante :

NYPHE, en termes de Medecine, sont de petits ailerons ou parties molles & spongieuses qui sortent & avancent hors les lèvres de la matrice. Elles servent à guider l’urine, & à la conduite comme entre deux parois : ce qui leur a donné le nom de *Nymphes*, comme qui diroit *Dames des Eaux* ou du conduit d’où l’urine coule comme d’une Source. On les appelle aussi *ailles*.<sup>549</sup>

Le discours médical associant les Nymphes à la partie génitale masculine et féminine, permet de réévaluer et rétablir le contexte ouvertement sexuel dans lequel le librettiste insère la figure d’Hercule. La pastorale – comme genre ou comme mode – fonctionne comme dispositif aussi bien pratique qu’efficace pour introduire les nymphes et, avec elle, un discours à la fois voilé et explicite visant à la sexualité. Les Nymphes, les antres et les grottes – personnages et lieux incontournables de la pastorale – furent explicitement liés aux parties génitales féminines. Dans son *Hexaméron rustique*, La Mothe Le Vayer associe d’ailleurs explicitement l’ « Antre des nymphes » avec le sexe féminin :

L’Antre [des nymphes] n’a pas besoin de vous ester expliqué, non plus que son obscurité qui a ses graces en cet endroit, aussi bien qu’ailleurs la lumiere. Il y a d’agreables tenebres, où neantmoins vous n’ignorez pas que les plus clair-voyans sont souvent trompez. Mais la demeure sacrée des Nymphes Naïades au dedans semble estre tirée des propres termes de l’Anatomie, qui ne nomme point autrement que Nymphes ces deux membranes aislées, qui servent à la conduite des eaux jusques sur les bords de l’Antre dont nous parlons.<sup>550</sup>

La première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle connut toute une série d’auteurs français – plus ou moins libertins – qui se servirent du mode « pastoral » pour développer une textualité visant à la description des parties sexuelles du corps féminin et de l’acte sexuel.<sup>551</sup> L’analyse de *La Sincerità trionfante* permet de rapprocher Ottaviano Castelli, ami du

---

<sup>549</sup> FURETIERE, Antoine : *Le Dictionnaire Universel*, Vol. II. Paris : Le Robert, 1978 [1690]. Pour une description des « nymphes » voir aussi : VENETTE, Nicolas, *op.cit.*, 1696, chapitre sur *Des parties naturelles & externes de la Femme*, pp. 17-19.

<sup>550</sup> [LA MOTHE LE VAYER] : *Hexaméron rustique ou les six journées*, IV<sup>e</sup> journée. Paris : Thomas Jolly, 1670, p. 153.

<sup>551</sup> Jean-Pierre Cavaillé publia récemment, dans son ouvrage *L’Antre des nymphes*, trois textes pastoraux érotiques employant les « Nymphes » pour le sexe féminin : *Explication de l’antre des nymphes* de François La Mothe Le Vayer, *Plainte de Tircis à Cloris* d’Adiren de Monluc et *Histoire allégorique* de Claude Le Petit. Voir CAVAILLE, Jean-Pierre (éd.) : *L’Antre des nymphes*. Toulouse : Anacharsis Éditions, 2004.



libertin français Gabriel Naudé – dont Castelli inclut, dans *La Sincerità trionfante et Il favorito del principe*, deux épigrammes encomiastiques célébrant son ami français<sup>552</sup> –, au milieu des libertins, surtout français, séjournant à Rome. Or, dans les textes (pastoraux) libertins de l'époque ainsi que dans le livret de Castelli, on constate un maniement particulier de la pastorale et de l'allégorie. Contrairement à l'allégorèse traditionnelle de Porphyre aux néoplatoniciens, selon laquelle la description des « réalités physiques » aspire à la contemplation intellectuelle et à la « représentation d'idées abstraites », l'allégorie, telle que la conçoivent les libertins, est « utilisée pour s'enfoncer dans l'épaisseur du sensible », elle est là où il est question « d'excitation et d'assouvissement des désirs charnels. Elle [l'allégorie] ne sert pas à accomplir un procédé de sublimation érotique, mais d'évocation et de stimulation sexuelles ». <sup>553</sup> Dans ce sens, l'allégorie décrit un processus inverse par rapport à son usage traditionnel. Son usage libertin dans la pastoral tend à

pénétrer dans la matérialité charnelle et humorale du corps sexué : les roches, gazons, anfractuosités, replis, sources et fontaines du sexe. La caverne, l'ancre, au centre du discours et de l'attention, qu'il s'agit de visiter et de décrire très attentivement, n'y est pas le monde des ombres et des reflets évanescents d'une réalité qui lui reste extérieure, mais au contraire le lieu où la 'nature' découvre ses secrets, le lieu d'un contact avec la, ou plutôt *le* 'chose' même. <sup>554</sup>

C'est cet usage-là de l'allégorie, usage bouleversant la tradition néoplatonicienne, dont se sert Castelli. La strate allégorique composant la partie la plus significative du livret, ne tend pas vers l'abstraction, vers un « diletto » transcendantal éprouvé par « l'Europe » à la nouvelle de la grossesse et de la naissance du Dauphin (« diletto » d'ailleurs impossible à contenir dans l'espace de vingt-quatre heures). Le « diletto » dont parle Castelli, c'est le plaisir et la joie éprouvés lors de l'acte générateur même. Dans son

---

<sup>552</sup> « In Drama comicum doctissimi viri Octavianum Castelli exhibitum *Romae ab Oratore Regis Christianissimi*. GABRIEL NAVDEVS PARISINVS. 'Tantum Roma tuo debet Cuurèe theatro, / Delphino quantum Gallia tota suo, / Mempe rapis celeres per gaudia certa Qurites, / Vt rapit hic Gallos ad noua fata suos. / Signaque laetitiae Regali debita nato, / Nil melius poterat quam tua scena dare. / Nam Syluae, Rhodanus, Caelumque, Lutetia, Auernus, / Et modulata simul carmina voce graui. / Admiranda sui praebent spectacula, & arte / Certant Delphini vincere prodigium.' / Ad Octavianum Castellum ». NAUDÉ, Gabriel : *Épigramme à Ottaviano Castelli*, in Castelli, 1640, s.p. ; 'Vrbis amor, *Castellae*, cluis, dum laeta Theatri / Excipit illa tui, qua solet aure, iocos./ Sed tua cùm Gallis placeant quoque Paegmata, quidni / Omne tam certo, diceris Orbis amor?' Gabriel Naudaeus P[arisinus]. » NAUDÉ, Gabriel : *Épigramme dédiée à Ottaviano Castelli*, in CASTELLI, Ottaviano: *Il Favorito del Principe, drama eroicomico, boscareccio*. Roma: Antonio Landini, 1641, p. 137. Ces épigrammes, inédites, seront éditées, par nous, pour l'édition des œuvres complètes de Gabriel Naudé (Paris : Champion, 2008-).

<sup>553</sup> CAVAILLE, Jean-Pierre, *op.cit.*, 2004, *Présentation*, pp. 14-15.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 15.

introduction à *L'antre des Nymphes* de La Mothe Le Vayer,<sup>555</sup> Jean-Pierre Cavaillé insiste sur les « réalités physiques » codifiées dans l'allégorie. Aussi l'« antre » – ou la « grotte » – ne désignent rien d'autres que le sexe féminin.<sup>556</sup> C'est l'« antre » de l'Orchista, jalonné d'une lumière invitante, dans lequel entre Hercule au troisième acte de *La Sincerità trionfante*, donc « au milieu de la machine comique ». Dans la scène 16, la didascalie indique qu'

apparisce un'antro profondissimo, con lontananza grandissima con dentro Orchista, che fa l'incanto: Auanti, che parli pone bacche di lauro sul foco, seme di felce, Heringo circonda l'Altare tre volte, e mostra d'hauer la calamita bianca in atto di porla al fuoco, poi abbruggia ò finge d'abbrugiare una treccia di capelli, poi abbruggia morella nera, e mirto, e finite le cerimonie alza la voce.<sup>557</sup>

Au moment où Hercule pénètre l'antre d'Orchista, le chœur des Démons commence à chanter : « Ratto haurai donna saggia [Orchista] / Il forte Alcide in liberto potere. / Mà sarà lungo il duol breue il godere. »<sup>558</sup> Et Orchista de rétorquer : « Pera la salma, e il desiar finisca ; / Pur, ch'vna fiata sola il cor gioisca. »<sup>559</sup>

Pour Castelli, le plaisir et sa représentation<sup>560</sup> se produisent surtout à travers la textualité, la poétique du texte. La représentation scénique ne joue pour le librettiste de *La Sincerità trionfante* qu'un rôle secondaire. Comme le démontre le nombre excessif d'épigrammes incluses dans le livret et adressées, en différentes langues et par nombre d'auteurs, au librettiste, Castelli est bien conscient de son propre rôle dans la création du plaisir. Dans la construction de la propre image le librettiste va jusqu'à adresser un éloge « A luy mesme » : « Si ton beau talent treuue en soy / Le plus grand prix qu'il doit pretendre; / Nul que toy ne peut entreprendre / Des louanges dignes de toy. »<sup>561</sup> Le « diletto » de la représentation imaginaire créé par Castelli est mis en parallèle, par

<sup>555</sup> Dans son *Héxaméron*, La Mothe Le Vayer bouleverse la tradition allégorique de l'*Héxaméron* qui, selon Saint Ambroise, lit la genèse comme une allégorie transcendante de la création (biblique).

<sup>556</sup> CAVAILLE, Jean-Pierre (éd.), *op.cit.*, 2004, p. 18.

<sup>557</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, III, 16, p. 92.

<sup>558</sup> Ibid., III, 17, p. 95.

<sup>559</sup> Ibid.

<sup>560</sup> Le livret de Castelli contient aussi une strate auto-réflexive, car si le « diletto », conçu comme acte sexuel, constitue l'un des thèmes principaux du livret, ce « diletto » dérive de la plume de l'auteur : le librettiste se pose ainsi à l'origine de la *représentation* du plaisir dont jouit l'« Europe ». Aussi, le « désir » n'« excite pas seulement la procréation », mais fait partie intégrante et *nécessaire* de la réception de l'ouvrage. « Le plaisir est introduit », Castelli suit ici l'opinion des médecins contemporains, « en nature par nécessité, d'autant que sans le plaisir nous ne serions incitez de rien faire pour la conseruation de nostre vie. Nous ne voudrions iamais ne boire ne manger, si nous n'y estions attirés par quelque plaisir: aussi ne voudrions nous iamais approcher d'vne femme, si le plaisir ne nous y conduisoit. » In HOTMAN, Antoine, *op.cit.*, 1656 [1581], p. 78.

<sup>561</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, s.p.

Gabriel Naudé, libertin érudit et ami de Castelli, avec le « diletto » qu'éprouve Ercole/Louis XIII lors de la rencontre avec la Sincérité/Anne d'Autriche. Naudé avance dans son épigramme latine qu'il dédie à Castelli :

Tantum Roma tuo debet Cueurè theatro,  
Delphino quantum Gallia tota suo,  
Mempe rapis celeres per gaudia certa Qurites,  
Vt rapit hic Gallos ad noua fata suos.  
Signaque laetitiae Regali debita nato,  
Nil melius poterat quam tua scena dare.  
Nam Syluae, Rhodanus, Caelumque, Lutetia, Auernus,  
Et modulata simul carmina voce graui.  
Admiranda sui praebent spectacula, & arte  
Certant Delphini vincere prodigium  
[Ad Octauianum Castellum].<sup>562</sup>

Selon Naudé, Rome est aussi redevable au poète Castelli que la France au Dauphin. L'art du librettiste, créateur de « spectacula admiranda », rencontre celle de l'Hercule, créateur des « prodiges », à savoir du Dauphin. En rapprochant le monarque et l'artiste, Naudé suit presque à la lettre Giovanni Battista Marino qui avance dans sa dédicace de *L'Adone* à Marie de Médicis :

La Grecia di tutte le bell'arti inuentrice, laqual sotto uelo di fauolose fittioni soleua ricoprire la maggior parte de' suoi misteri, non senza allegorico sentimento chiamaua Hercole Musagete, quasi Duce & Capitano della Muse. Ilche non con altra significatione (s'io non m'inganno) hassi da interpretare, che per la uicendeuole corrispondenza, che passa trà la forza & l'ingegno, trà 'l ualore e'l sapere, trà l'armi & le lettere ; & per la reciproca scambieuolezza, che lega insieme i Precipi e i Poeti, gli scettri & le penne, le corone dell'oro & quelle dell'alloro. Percioche sicome alla quiete degli studi è necessario il patrocino de' Grandi, perche gli conserui nella loro tranquillità ; cosi allo 'ncontro la gloria delle operationi inclite hà bisogno dell'aiuto degli Scrittori, perche le sottraggano alla obliuione.<sup>563</sup>

La figure d'Hercule n'est donc pas uniquement applicable au monarque, mais aussi bien à l'auteur qui se transforme lui-même en « Musagète ». La force de la représentation, de la création textuelle, rencontre la force effective, celle de la création sexuelle. Le librettiste se transforme en créateur des rêves érotiques, de l'*oneirogmos*. Aussi le roi nécessite-t-il la force du poète. Dans un mouvement inversé, ce n'est pas la création imaginaire de la textualité qui s'étaye sur le « lieu » de la création réelle. Bien au contraire, c'est la force et la sexualité du roi ainsi que le « partus » du Dauphin qui dépendent de la force de l'artiste. Giovanni Vittorio Rossi, chroniqueur romain et auteur

---

<sup>562</sup> Ibid.

<sup>563</sup> MARINO, Giovanni Battista, *op.cit.*, 1623.

de la célèbre *Pinacotheca*,<sup>564</sup> décrit, dans son épigramme insérée dans *La Sincerità trionfante*, le « partus » du Dauphin comme « opus artis » : « Gallia dum sterilis, cuinam, disquiri habenas / Partaque tot bello, scepra tenenda daret. / En subito Cœli renouato cardine, partus / Accitus Regnis, exilit, orbis ouat. / Hoc fuit Artis opus, voluit nam tempore nasci / Nuntia venturi, quo plectra forent ».<sup>565</sup> A la stérilité de la terre française – stérilité de Galatée qui est associée, suivant la tradition platonicienne, à la terre<sup>566</sup> –, Rossi oppose, pour utiliser les mots de Badoaro, l' « excès de la matière » fertile provenant, métaphoriquement et littéralement, de la production textuelle du librettiste et du « diletto » sexuel du roi. La « catastrophe » finale est un « bouleversement » du texte et de la chair. Castelli accomplit sa « performance » – dans son sens de conclusion complète<sup>567</sup> – comme point culminant du processus générateur.<sup>568</sup> Le texte se clôt sur l'éruption des feux d'artifice, des « fuochi d'allegrezza », et s'achève au moment où « la Senna nel'interno / arde di liete fiamme ».<sup>569</sup> Le sens littéral et métaphorique se rejoignent dans une unité qui fait coïncider la textualité et la sexualité.

Laissons la question ouverte, si la focalisation sur le corps et la sexualité du roi, déployés tout au long du livret, constitue, dans le sens de la biologie d'Aristote, une « fonctionnalisation de l'envie/plaisir sexuel » ou bien, si la monstruosité du genre et le déferlement de l' « excès de la matière » bouleversent la vision fonctionnaliste de la sexualité en l'insérant dans une logique autre, à savoir dans celle de la « monstruosité d'une sexualité défonctionnalisée »<sup>570</sup> où le plaisir de la mise en fiction des discours

---

<sup>564</sup> ROSSI, Giovanni Vittorio : *Pinacotheca (Pinacotheca Altera, Tertia)* (=Jani Nicii Erythraei *Pinacotheca*). Cologne : Jodocus Kalcovius, 1645-48.

<sup>565</sup> In CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1640, s.p. Mise en relief par moi.

<sup>566</sup> « L'appétit et le désir de chacun des deux sexes les amènent à s'unir, cueillent un fruit, comme on cueille à des arbres, sèment dans la matrice, comme dans une terre labourée, des vivants invisibles [...] » In PLATON : *Timée*. Paris : Flammarion, 2001, 91c-d. Dans la liste des personnages, Castelli n'inclut d'ailleurs pas Galatée : elle est représentée uniquement par son appellation allégorique, « Sincerità », qui, à son tour, dans la « Chiave de' Personaggi » publiée dans la deuxième édition du livret, est interprétée comme « la Francia ».

<sup>567</sup> « If performance, strictly speaking, demands 'to be carried out completely', it follows that there is a finale, or rather, that the performance in the large sense, as the total series of events, is the finale, the conclusion, the final stage. A double emphasis can be distinguished, then: first on the process, which corresponds with the Baroque obsession with movement, and second, on the implied 'sense of an ending'. Carrying the latter notion somewhat further, one can argue that the splendid festive performance, in its large as well as in its limited meaning, was always the posited culmination, even the required ending, of a total series of other events ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 35.

<sup>568</sup> Selon Aercke, « the operatic performance was thus the culmination, the *lieto fine* of the total social drama, in which the original breach was not only redressed but in which the participating dynasties were symbolically raised to a level superior to the level they occupied before the social drama began, or, in the case of the example given, to the level of the demigods (Hercules) ». In *ibid.*, p. 36.

<sup>569</sup> CASTELLI, Ottaviano, *op.cit.*, 1639, V, 14, pp. 147-148.

<sup>570</sup> PEHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 2000, II, p. 65.

sexuels « défonctionnalisés » prend le dessus en émoussant le discours (politique) sur le corps et la sexualité du roi.

### III. *Ercole amante* de Francesco Buti et Francesco Cavalli (Paris, 1662)

---

#### 1. LA PAIX DES PYRENEES ET LE MARIAGE DE LOUIS XIV AVEC MARIE-THERESE (1660)

Francesco Buti (1604-1682) est l'un des auteurs des sonnets élogieux dédiés à Ottaviano Castelli, inclus dans le vaste appareil paratextuel de *La Sincerità trionfante*<sup>571</sup>. L'abbé romain Buti était alors connu à la cour royale de Paris pour ses livrets d'opéra : *L'Orfeo*, écrit en 1647 et mis en musique par Luigi Rossi,<sup>572</sup> et *Le nozze di Peleo e di Teti*, de 1654, avec la musique de Carlo Caproli.<sup>573</sup> En février 1659, lors de la conclusion de la Paix des Pyrénées, le Cardinal Mazarin demanda à Francesco Buti de composer un livret qui célébrerait à la fois la Paix, scellée entre la France et l'Espagne, et le mariage de Louis XIV et de l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse. Les célébrations de la Paix des Pyrénées et du mariage furent conçues comme un cycle qu'Abby Zanger, dans son analyse, désigne par « nuptial fictions » :

Indeed, the narratives of the treaty and marriage were inextricably related. For Mazarin had negotiated a treaty in which an apparent concession, the infanta's renunciation of her right to accede to her father's throne, was conditional on the payment of a very large sum. Noncompliance by the Spaniards would allow the French queen to claim rights to her father's

---

<sup>571</sup> « L'abbé Buti fut protonotaire apostolique, docteur en droit canon et l'un des principaux secrétaires du Cardinal Antonio Barberini ». In PRUNIERES, Henry : *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris : Champion, 1913, p.31. Sur le librettiste et diplomate Francesco Buti voir le volume intitulé *Francesco Buti. Diplomazia, poesia, teatro*, actes du colloque tenu à Parme les 14-16 de décembre 2007, édités par Francesco Luisi. Parme / Venise : Casa della Musica / Marsilio (à paraître 2008). Il s'agit du premier ouvrage entièrement consacré à la personnalité de Francesco Buti.

<sup>572</sup> « The first truly grandiose opera to be represented in France was Buti and Rossi's *Orfeo*. Its première took place on March 2, 1647, in the rather small Hall of the Palais royal. With Torelli's machines, with its scene changes and ballets, this opera was apparently a tremendous success at court and a great personal triumph for Mazarin, who had been actively involved also with this production from the very beginning ». In AERCKE, Kristiaan P.: *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State University of New York 1994, p. 167.

<sup>573</sup> « Mazarin avait fait venir [...] des chanteurs réputés, des compositeurs aussi remarquables que Luigi Rossi ou Francesco Cavalli, un librettiste fin et lettré, l'abbé Buti, sans oublier des décorateurs, dont le fameux Giacomo Torelli, surnommé bientôt par les Parisiens 'le Grand Sorcier', en raison des merveilles qu'il était capable d'accomplir. D'incroyables machines, mais aussi des techniques théâtrales jusque-là inconnues en France pour changer à vue des décors entiers, allaient du reste être adoptées d'emblée pour hausser l'éclat d'autres divertissements. En 1650, la tragédie de Corneille *Andromède* bénéficia d'une partie de la mise en scène de *L'Orfeo* de Rossi [...]. En 1653, le *Ballet royal de la Nuit* fut monté avec un pareil luxe. Pour mieux établir l'opéra en France, Mazarin eut l'idée d'associer étroitement dans un seul spectacle, *Nozze di Peleo et di Theti*, un ballet de cour, où le jeune Louis XIV était appelé à se produire, avec une 'comédie italienne en musique' de Carlo Caproli ». In LA GORCE, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*. Paris : Desjonquères, 1992, p. 10.

throne for herself and her offspring. The clause requiring the infanta to renounce her claim on the Spanish throne was nothing new. The 1660 marriage contract was almost identical to that of the previous Bourbon-Hapsburg alliance between Louis XIII and Anne of Austria, Louis XIV's parents. But making the infanta's renunciation conditional on the payment put a new twist on the treaty. [...] Unlike the Hapsburg-Bourbon treaty marriage of a generation earlier, the 1660 treaty would reconfigure the balance of power in Europe. With its signing, the political preeminence of Hapsburg Spain would wane, making France the hegemonic power in Europe and laying the groundwork for the Bourbon accession to the Spanish throne in 1701.<sup>574</sup>

Parmi les festivités prévues pour les célébrations de la paix et du mariage figurait l'opéra *Ercole amante* du librettiste Francesco Buti et du compositeur Francesco Cavalli.<sup>575</sup> Achevé en 1660, avant l'arrivée du compositeur à Paris en juillet 1660,<sup>576</sup> l'opéra ne fut cependant représenté qu'en 1662 à cause de la prolongation des travaux de la nouvelle salle théâtrale, la salle des machines au Louvre, inaugurée seulement en 1662. Pour ne pas renoncer à un spectacle d'opéra, Mazarin ordonna de représenter, le 22 novembre 1660, dans une version remaniée, *Xerse*,<sup>577</sup> – déjà représenté, en 1654, à Venise – du librettiste Niccolò Minato et du compositeur Francesco Cavalli.<sup>578</sup> L'*Ercole amante*, projet opératique donc international, fut représenté, pour la première fois, le sept février 1662<sup>579</sup> dans la nouvelle salle des machines au Louvre.<sup>580</sup> Kristiaan Aercke

---

<sup>574</sup> ZANGER, Abby E. : *Scenes from the Marriage of Louis XIV*. Stanford : Stanford University Press, 1997, pp. 1-2.

<sup>575</sup> « For example, in 1659, the war between Spain and France was concluded with the signing of a peace treaty (the Peace of the Pyrenees), which was in turn confirmed by the marriage of representatives of the two dynasties involved, in turn celebrated with a 'performance' [...] of the opera *Ercole amante*. First the war, then the peace treaty, then the dynastic marriage, and finally the splendid private performance of the opera formed a quadrangular series of events that we, as observers looking back in time, can hardly afford to dissociate ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.35-36.

<sup>576</sup> Voir *ibid.*, p.168. Le livret fut publié, en 1662, chez Ballard dans une version italienne et une version bilingue italien-français (voir prochain chapitre sur l'*Hercule amoureux*, traduction de l'*Ercole amante*).

<sup>577</sup> « *Xerses*, Opera italien orné d'Entrées de Ballet représenté dans la Grande Gallerie des Peintures du Louvre devant le Roy, apres son mariage avec Marie Therese d'Autriche infante d'Espagne l'an 1660. Le Seigneur Francesco Cavalli en a fait la Musique & les Airs de Ballet ont esté composez par jean Baptiste de Lully Surintendant de la Musique de la Cambre. Recueilly par le S. Fossard ordinaire de la Musique du Roy, l'an 1695 ».

<sup>578</sup> SCALAMANDRÈ, Raffaele : *Mazzarino e l'arte italiana in Francia. La pittura e il « teatro per musica » italiani dalla Roma dei Barberini alla corte di Luigi XIV*. Napoli : Ed. Scientifiche Italiane, 2001, p.152.

<sup>579</sup> « Louis XIV expressly ordered the first performance of *Ercole amante* for February 7, 1662 ; following the première, four more performances were given before Lent, and again six after Easter ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.165. Aercke note qu'il est « ironic, moreover, that Mazarin [...], the driving force behind *Ercole amante*, did not live to see the première ; the cardinal [...] died on March 9, 1661 ». In *ibid.*, p.166.

<sup>580</sup> « Gaspare Vigarani [...] constructed a new theater, the Salle des machines, which was appended to the left wing of the Tuileries palace. it was a very large and ornate rectangular building, with two galleries running round three sides ». Aercke ajoute la note suivante: « The principal distinguishing features of this theater (besides the secret corridors, and the royal dressing rooms) were its size and its ornate decorations. Consequently, the acoustics were immediately found to be abominable ; moreover, few of the several thousand spectators had a really good view of the stage. After the series of performances of *Ercole amante*, the Salle des Machines was probably not used again until 1668, when Molière's *Amphytrion* was performed

rappelle que « the artists who were to create the greatest operatic performance ever [*Ercole amante*] finally came together in Paris, from Rome, Turin, Florence, Venice, Vienna, and elsewhere ».<sup>581</sup> L'idéation de l'opéra ainsi que sa mise en scène impliqua, dès la première phase de son invention, les représentants français et italiens de la plus haute diplomatie.<sup>582</sup> Aerccke avance que l'opéra

*Ercole amante*, which shows the tragic death of the lustful Hercules, was one of Mazarin's last grandiose projects. Three years in the making, the opera necessitated the construction of a vast court theater and of big machines capable of raising and lowering many people simultaneously ; it had also required intense activity on the highest political and diplomatic levels, and numerous intrigues had finally brought a brilliant team of (virtually exclusively Italian) designers and performers together in Paris.<sup>583</sup>

Selon quelques témoignages contemporains, l'opéra fut un échec et, par conséquent, ne fut plus joué après mai 1662.<sup>584</sup> Les commentaires négatifs et dépréciatifs sur l'*Ercole amante*, souvent repris, finirent par se cristalliser dans l'ouvrage d'Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*.<sup>585</sup> Prunières écrit à propos du livret de Buti :

C'est un pauvre poème que celui de l'*Ercole Amante*. Buti en vieillissant a perdu ses qualités d'invention dramatique ; [...] On ne peut rien concevoir de plus plat, de plus naïvement compliqué que l'intrigue de l'*Ercole*. Le livret a pourtant exercé une influence indiscutable sur les créateurs de l'opéra français. Imprimé, chez Ballard, avec une traduction française versifiée en regard du texte italien, il fut tiré à un grand nombre d'exemplaires et Quinault l'a certainement lu et relu, car il s'est plus d'une fois souvenu de certaines situations de l'*Ercole* en écrivant ses tragédies lyriques.<sup>586</sup>

---

there ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 168. Jérôme de la Gorce, dans son ouvrage portant sur Carlo Vigarani, avance qu' « avant même l'achèvement du livret et de la musique confiée au compositeur Francesco Cavalli, Gaspare prévoit avec Buti les nombreux décors, machines, vols et entrées de ballet, où doivent paraître Louis XIV et plusieurs membres de la famille royale. [...] Dès le début de décembre, on commence à travailler aux décors. Malgré leur nombre et leur coût, Gaspare ne songe pas à réutiliser ceux de Torelli : en octobre 1660, il les fera tous brûler, afin de ne rien laisser de ce prédécesseur dont il souhaite 'ensevelir la mémoire' ». In LA GORCE, Jérôme de : *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Versailles : Perrin, 2005, p. 21.

<sup>581</sup> In AERCKE, Kristiaan P.; *op.cit.*, 1994, p. 169.

<sup>582</sup> « Irritated by the endless delays and excuses, Louis himself ordered *Ercole amante* – ready or not – to be performed on February 7. And so it came to pass. [...] The performance lasted at least six hours ». In *ibid.*, p.169; 174.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>584</sup> « After the last performance, early in May, 1662, the ad hoc company definitively disbanded. Deeply disappointed by his Parisian experiences, Cavalli headed back to Venice, where he was cherished and showered with gold as he had been before the French venture. But more important than Cavalli's personal grievances was the fact that, henceforth, Italian opera in its original form was out of favor at the court of Louis XIV ». In *ibid.* Après cette date, l'opéra ne fut repris que le neuf mai 1662 à Lyon. Voir *ibid.*, p. 174.

<sup>585</sup> PRUNIÈRES, Henry, *op.cit.*, 1913.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 282. Aerccke note que "to date, the most exhaustive discussion of *Ercole amante* is still to be found in Henri Prunières' book. Prunières, a historical musicologist, describes the opera as a disastrous affair. He is especially hostile to Buti's work; without analyzing the libretto in detail, he dismisses it as a clumsily conceived and constructed text, insipid and difficult to follow, lacking any genuine attempt at



Ce jugement exprimé par l'un des plus grands et influents connaisseurs de l'opéra italien en France, avant la création de l'Académie Royale de Musique en 1672 (1669), a fortement influencé les analyses successives de l'*Ercole amante*.<sup>587</sup> Le présent chapitre ne se focalise pourtant pas sur la réception de l'opéra et sur la question de son succès ou/et insuccès. Comme déjà pour *La Sincerità trionfante*, c'est la question même de la textualité du livret, autrement dit, l'« inventio » qui y est à l'œuvre qui nous intéresse ici. Il s'agira de détecter et d'approfondir l'enjeu de l'imaginaire et l'usage des *topoi* mis en signification et en sens dans l'*Ercole amante* afin de comprendre le livret en tant que « political-rhetorical signifier », pour employer l'expression forgée par Aercke.<sup>588</sup> Aercke souligne à juste titre

that a Baroque splendid festive performance is a political product in the service of the absolute ruler, subject to the constant demands of a very specific and codified rhetoric interwoven with play and power. In such a performance, unlike in a 'regular' eighteenth- or nineteenth-century lyric opera, the music – no matter how brilliant by itself – is the servant rather than the mistress of a functional rhetoric incorporating the literary program, the architecture, the design of machines and sets, the choreography, and the general visual spectacle. The dynastic and political relevance of the splendid performance was translated – as was customary – into its literary program and its visual rhetoric rather than presented by purely aural means.<sup>589</sup>

Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la cour française accorda un intérêt particulier aux spectacles de cour de style italien.<sup>590</sup> Dès le début de sa carrière française en 1634, le

---

even rudimentary psychology, and merely presenting a string of silly intrigues and a concatenation of extravagant situations.” In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 174.

<sup>587</sup> Aussi Philippe Beaussant écrivit-il à propos du livret de l'*Ercole amante* : « [C'est] un livret qui ne sait trop quel chemin se frayer entre l'enflure et l'engouement et dont les effets tombent à côté de leur but ». In BEAUSSANT, Philippe : *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, 1992, pp. 23-25. Cité par DECROISSETTE, Françoise : « Hercule sur la scène entre Florence et Paris », in Raymond ABBRUGIATI (éd.) : *Du genre narratif à l'opéra au théâtre et au cinéma*. Toulouse : Collection de l'E.C.R.I.T., 2000, pp. 99–122 : 114.

<sup>588</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.166.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>590</sup> « The first grandiose musical-dramatic performance in the Italian style took place in Lyon, at the court of Hippolyte d'Este, Count-Archbishop of Lyon and Cardinal of Ferrara, in September 1548 on the occasion of the visit of King Henri II, Queen Catherine de'Medici, and the royal mistress Diane de Poitiers. The court saw an Italian comedy with musical and choreographic *intermedi*, and with pagan-mythological figures and Neoplatonic emblems, devices and properties. A few decades later, Italian composers and instrumentalists were quite regularly employed at the court in Paris. Among them were the poet [...] Beaujoyeux [who] created the famous and seminal *Balet comique de la Reyne* in 1581, and, since 1604, the musician Caccini, a specialist of the *stile rappresentativo*, who promoted a more natural musical declamation and the subjection of the music to the text. [...] In addition, professional companies of Italian comedians occasionally performed at court, where they introduced the fairly complex musical-dramatic forms (with pastoral, mythological, or allegorical intrigues) which directly preceded Roman-style opera. For example, a company of Italian actors, the *Fideli* [sic!] led by Giambattista Andreini, had been in intermittent residence in Paris since 1613 ; they had been brought there by Marie de'Medici [...]. Still, few

Cardinal Mazarin encouragea la présence de la culture italienne et d'artistes italiens à la cour royale à Paris. Mais dix années étaient nécessaires pour que le mouvement prenne de l'ampleur, avec l'arrivée, vers 1644, des chanteurs, musiciens, comédiens et machinistes italiens de l'entourage des Barberini, engagés pour la représentation de *Nicandro e Fileno*. Selon Aерcke, ce *poemetto drammatico per musica* « may well have been the first Italian opera to be performed in the Palais royal, during the carnival season of 1645 ». <sup>591</sup> La production artistique italienne à Paris fut interrompue durant les années de la Fronde (1648-1649 et 1651-1653) et ne fut reprise qu'après le retour politique du Cardinal Mazarin, en 1653, qui fit représenter, en 1654, l'an du sacre de Louis XIV, l'opéra *Le nozze di Peleo e di Theti* de Buti et Caproli, avec la participation du célèbre machiniste Giacomo Torelli. Selon Aерcke

it has been said that the cardinal had engineered the interesting fusion of Italian-style opera and French court ballet in *Nozze* for rhetorical-political purposes, that is, to counter the continuing hostility against Roman opera proper and to accommodate simultaneously Louis' well-known fondness for the ballet, in which the new king liked to perform personally. <sup>592</sup>

Le contenu du livret, comme il a déjà été dit, est inextricablement lié aux événements politiques de l'année 1660. La Paix et le mariage, envisagé comme la conséquence de la paix, furent deux occasions pour fêter la stabilité et la continuité dynastiques, ainsi que le confirme *La Consommation du sacré mariage du Roy avec la sérénissime Marie Thérèse, infante d'Espagne* :

la nouvelle icy arriüée du Mariage du Roy, y a causé vne telle joye, que l'on ne s'y entretien que de cette glorieuse suite de la Paix, qui ne promet pas moins à tous les Peuples, qu'une félicité de tres-longue durée : Et l'on traueille à l'enuie, pour contribuer à la magnificence de l'Entrée de Leurs Majestez, qui sera des plus superbes : chacun benissant, pendant ce sage

---

Italian opera-singers (this holds true for castrati in particular) performed in France until well into the early seventeenth century, and, likewise, Italian opera proper was not well known in Paris until the 1640s ». In *ibid.*, p. 167.

<sup>591</sup> « Unlike the more usual *comédies* and *ballets*, this pastoral musical-dramatical spectacle was performed for a very intimate audience (Prunières) [...]. *Nicandro e Fileno* may thus well have been the first truly private opera-like work to be performed at the French court and to create an appetite for the genre. New Italian professionals were sent for, including singers, choreographers, and a stage designer, Giacomo Torelli, who arrived from Parma in June 1645. Like other [...] *machinistes*, such as Inigo Jones in England and Cosme Lotti in Spain, Torelli was prone to considering the creator of marvelous effects an artist superior to poet and actor ». Aерcke souligne qu' « on December 14 of the same year, the Italian comedians performed Strozzi and Sacrati's *Finta Pazzo*, with ballets by Balbi, in the great hall of the Petit Bourbon, which had been equipped with Torelli's machines. This comedy was performed for a much larger (though still private) audience than *Nicandro e Fileno* ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, p. 167.

<sup>592</sup> *Ibid.*

& grand Ministre de la France, qui s'est trouué seul capable de luy procurer vn si delicieux repos, apres l'auoir renduë si triomphante.<sup>593</sup>

Les temps de paix étaient considérés, *topos* repris incessamment surtout depuis la Renaissance,<sup>594</sup> comme particulièrement favorables à l'amour. Dans le « drama da musica » *Il Consiglio degli Dei*, publié « nella Pace frà le due Corone, e nelle Nozze frà la Maestà Christianissima di Luigi XIII. [sic !] Rè di Francia, e la Maestà Cattolica di MARIA TERESA Infanta di Spagna »,<sup>595</sup> le librettiste Antonio Abati rétablit une nouvelle fois ce lien de causalité entre paix et amour. En se servant uniquement des divinités romaines et des figures allégoriques pour ses personnages, Abati fait dire à Venus :

VENERE [à Mercurio]

Nel Consiglio vicin la Pace vuole  
Gioue, Saturno, e Sole :  
E da l'auersa parte  
Guerra desian Pluto, Nettuno, e Marte.  
Ma perche vedo aperto,  
Che doue inchini tù vince il partito,  
Bramo, che meco vnito  
Voto tu dia d'amica Pace al merto.

Et Mercure de répondre:

MERCURIO

Frà i Numi Consiglieri  
Già dubbiosi io traea  
Ne la lite agitata i miei pensieri :  
Hor, che teco mi vuoi, lucente Dea,  
E di Pace, e d'Amor Diua tu sei,  
Ecco sacro à tue uoglie i uoti miei.<sup>596</sup>

---

<sup>593</sup> [ANONYME] : *La Consommation dv sacré mariage dv Roy avec la serenissime Marie Therese, infante d'Espagne*. Paris : Chez la veuve Iean Mor-Bois, 1660, s.p.

<sup>594</sup> Aussi l'historiographe florentin Guicciardini écrivit-il, en 1490, dans son *Histoire des Guerres d'Italie* avant l'invasion des troupes françaises de Charles VIII (en 1494) : « L'Italie n'avait jamais été si florissante ni si paisible qu'elle l'était vers l'année 1490. Une paix profonde régnait dans ses provinces : les montagnes et les plaines étaient également fertiles ; riche, bien peuplée et ne reconnaissant point de domination étrangère, elle tirait encore un nouveau lustre de la magnificence de plusieurs de ses Princes, de la beauté d'un grand nombre de villes célèbres et de la majesté du Siège de la Religion. Les Sciences et les Arts fleurissaient dans son sein, elle possédait de grands hommes d'État, et même d'excellents capitaines pour ce temps-là ». In GUICCIARDINI, Francesco : *Histoire des Guerres d'Italie*, I, p. 2. Cité par ROUGEMONT, Denis de : *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972, pp. 274-275.

<sup>595</sup> Le livret *Il Consiglio degli Dei* fut publié sans lieu et sans date. Je n'ai pu trouver d'information concernant une éventuelle mise en scène. Puisqu'Abati, sur le frontispice, se réfère à « Luigi XIII » et non pas à « Luigi XIV », il est très probable que le livret ait été publié en hâte à l'occasion des noces. Voir ABATI, Antonio : *Il Consiglio degli Dei*, drama da musica.[s.l., s.d.].

<sup>596</sup> Ibid., pp. 436-437.

La Paix des Pyrénées entraînait l'élaboration d'un cadre programmé ainsi que d'un espace institutionnalisé dédié à l'amour, à un amour fonctionnel visant à sceller la paix et à favoriser la procréation. Le livret de l'*Ercole amante* était censé fournir un dispositif propre à définir et à orienter le comportement amoureux royal. Il est dès lors surprenant que Buti ne se soit pas servi du livret pour y faire l'apologie de la vie matrimoniale du roi. L'*Ercole amante* ne s'achève pas, comme *La Sincerità trionfante*, par l'union physique du couple royal – union fondamentale sur laquelle repose la « paix » de l'Etat et du peuple. Dans l'*Ercole amante*, l'infante Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, est, comme il sera démontré dans ce chapitre, doublement écartée de la scène amoureuse. En analogie avec *La Sincerità trionfante*, l'*Ercole amante* est structuré autour des passions charnelles du roi. La différence entre ces deux livrets réside cependant dans le fait que les épisodes sexuels d'Hercule/Louis XIII, dans *La Sincerità trionfante*, sont entièrement de l'invention du librettiste et n'ont pas de référent dans la vie réelle, alors que les allusions à la vie amoureuse d'Hercule/Louis XIV, dans l'*Ercole amante*, correspondent à des aventures galantes effectives. Francesco Buti thématise, tout au long du livret de l'*Ercole amante*, les passions du héros Hercule (Louis XIV) pour Iole, en qui l'on peut aisément reconnaître la maîtresse de Louis XIV, Marie Mancini, nièce du Cardinal Mazarin. Aерcke souligne :

At Fontainebleau in 1659, Louis and Marie carried on a fairy-tale summer romance, which at least gave the monarch a civilizing passion for Renaissance romance epics and Baroque novels. This taste was soon to be translated in a persistent sponsorship of splendid performances at his court, of which 'Les Plaisirs de l'Ile enchantée' was to be the first manifestation.

Il est d'ailleurs possible, selon Aерcke, que sous la figure allégorique de Vénus se cache une autre maîtresse de Louis XIV, à savoir Mme de Longueville.<sup>597</sup> Le discours amoureux et les passions du roi, qui informent le livret, ne sont donc pas destinés à l'infante, mais aux amours *extraconjugales* du monarque. Certes ce schéma de la mise en relief des passions et des jouissances du roi rappelle celui de son père dans *La Sincerità trionfante*. Les circonstances historiques et politiques, dans le cas de l'*Ercole amante*,

---

<sup>597</sup> « Venus, who descends from heaven in order to fuel Hercules' passion, may well represent the sensuous 'Princesse Palatine' (Mme de Longueville), who was connected with some leaders of the Fronde and who had once made a great personal impression on Louis. Feeding 'Hercules' lustful but inappropriate desire for 'Iole', 'Venus' represents great danger for the king, the future of his rule, and the destiny of his country.» In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.177.

furent cependant bien différentes. Si Ottaviano Castelli s'efforça de construire un roi (sexuellement) puissant pour suppléer à la peur d'une impuissance réelle qui hanta l'imaginaire des contemporains, Francesco Buti canalisa la textualité vers l'emphase des amours extraconjugales de Louis XIV. Cette mise en relief de la masculinité performative du roi s'avérait cependant inutile en termes de logique dynastique. Les nombreuses maîtresses du roi étaient un gage, dans l'esprit médical contemporain, de la puissance et de la fertilité de Louis XIV.<sup>598</sup> La mise en récit des passions extraconjugales du roi trouvait, dans la conclusion même du livret, sa justification : la mort symbolique du corps de Louis XIV en guise de « purgation » démonstrative de ses passions extraconjugales et son mariage avec la « Beauté », figure allégorique de l'épouse légitime, l'infante Marie-Thérèse. La lecture traditionnelle – d'ailleurs, comme il a déjà été dit, très rare – du livret suggère l'interprétation suivante de l'apothéose d'Hercule :

The ill-advised liaison, which Hercules-Louis sought solely to satisfy his personal amorous inclination but which violated various ethical and probably also political codes, is ultimately aborted by Hercules-Louis' enforced plunge in the painful but redemptive fire, from which he emerges purified and sanctified as the worthy groom of placid Beauty herself – a rather lame representation of the Infanta. Hercules-Louis has overcome his own limiting passions for good and is properly married before Heaven. Having earned his place among the immortals, only the sky itself is now the limit.<sup>599</sup>

Pour Aerccke il semble clair que

the lesson that Louis and the court were supposed to derive from the opera's representational rhetoric, and especially from its surprising but flattering conclusion, seems therefore obvious. It is pointed out for all to see that the young monarch has sacrificed his personal desire to the advantage of the State. After some pressing by Anne and Mazarin, Louis was able to transcend one of his weaknesses. His marriage to the Infanta was intended to signify that the king had applied sound political judgment and had reflected seriously on the vital matter of dynastic unions.<sup>600</sup>

Pourtant, qu'en est-il des passions amoureuses d'Hercule/Louis XIV qui occupent la quasi-totalité du livret ? Quelle force de séduction et quel effet sont-elles supposées exercer sur les lecteurs/spectateurs ? Qu'en est-il de la « Beauté », figure marginale, quasi fantôme-annexe sans corps et sans force représentative, qui intervient au tout dernier

---

<sup>598</sup> Le traité médical anonyme de 1656 sur l' « impuissance » de l'homme ou de la femme décrit l'impuissance de l'homme par son incapacité d'érection : « Et est indubitable que toute homme doit estre iugé impuissant, cuius pudendum non potest arrigere ». In [ANONYME] : *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'homme ou de la femme*. Paris : Edme Pepingue, 1656, p. 11.

<sup>599</sup> AERCCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.177.

<sup>600</sup> Ibid.

moment et qu'Aercke qualifie de « rather lame representation of the Infanta » ?<sup>601</sup> Qu'en est-il, finalement, de Déjanire, épouse légitime d'Hercule, femme abandonnée, résidu humain tacitement mis à l'écart à la fin de l'opéra ? Marie-Thérèse, est-elle uniquement codifiée par la « Beauté », comme le suggèrent – sans exception – toutes les interprétations du texte, ou est-elle inscrite aussi dans la figure de Déjanire ? Ce sont ces questions-ci qui jalonnent les réflexions du présent chapitre.

## 2. ERCOLE AMANTE ET L'ELEVATION DE LA VIRILITE

Le livret de l'*Ercole amante*, publié en 1662 dans une version italienne et dans une version bilingue,<sup>602</sup> s'ouvre par un *Argomento/Argument* qui résume le contenu du livret (Figure 1) et enchaîne directement avec la liste des *Personaggi/Personnages* (Figure 2), le *Prologue* et les cinq actes du livret. Sont absents certains dispositifs paratextuels, qui figurent dans *La Sincerità trionfante*. Dans l'*Ercole amante*, Buti se réfère à l'épisode final de la longue trajectoire d'Hercule. Les sources antiques de l'épisode herculéen auxquelles se réfère, implicitement, Buti et qui mettent en récit la trahison d'Hercule, son amour pour l'esclave Iole ainsi que la mort du héros, sont, entre autres, *Les Trachiniennes* de Sophocle, le livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide et l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque. Dans l'*Ercole amante*, Hercule, ayant trahi son épouse Déjanire (explicitement dans les versions anciennes de la fable, d'une manière beaucoup plus ambiguë et voilée dans l'*Ercole amante*)<sup>603</sup> avec la jeune esclave Iole, meurt par les mains de la première qui lui fait revêtir une tunique empoisonnée, cadeau du centaure Nessus. Dévoré par le feu mortifère, le héros se libère de son corps mortel (et de ses passions amoureuses) et s'élève au ciel dans une apothéose finale. Telle est la lecture traditionnelle de la trame. Or pour mieux évaluer les changements introduits par Buti et leur interprétation, il semble nécessaire de remonter aux deux mythes, l'étolien et le

---

<sup>601</sup> La Beauté fut explicitement associée à l'infante Marie-Thérèse. Aussi, dans la dernière scène du dernier acte, Ercole et la Beauté chantent dans le chœur final : « Così vn giorno auuerrà con più diletto, / Che della senna in sú la riuu altera / Altro Gallico Alcide arso d'affetto / Giunga in pace à goder bellezza Ibera; Mà noi dal Ciel traem viuer giocondo / E per tal coppia fia beato il mondo ». In BUTI, Francesco : *Ercole amante, tragedia. Representata per le Nozze delle Maestà Christianissime / Hercvle amovrevx, tragedie. Representé pour les Nopces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*. Paris : R. Ballard, 1662, V, 5, p. 160.

<sup>602</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662.

<sup>603</sup> David Ross Hurley affirme que « whereas both Sophocles and Seneca portray Hercules as a reprehensible character whose adultery is certain, in Ovid the relationship of Hercules and Iole is a rumor that is never substantiated ». In HURLEY, David Ross : « Dejanira and the Physicians : Aspects of Hysteria in Handel's 'Hercules' », in *The Musical Quarterly*, 80 : 3, 1996, pp. 548-561 : 549.

thessalien, qui ont inspiré la trame des *Trachiniennes* de Sophocle. Le thème était devenu assez populaire au milieu du V<sup>e</sup> siècle – ainsi que l’attestent non seulement les imagiers du temps mais aussi un poète lyrique de l’envergure de Bacchylide (odes V et XV) :

Déjanire, fille d’Enée [...] est, à son grand effroi, l’objet des sollicitations de l’Achélôos, le grand fleuve d’Étolie. Heureusement Héraclès, qui vient d’achever ses travaux, se présente aussi un jour comme prétendant à sa main et dans un dur combat triomphe de son rival. – Mais, alors qu’il emmène la nouvelle épouse chez lui, il se trouve arrêté par le cours torrentueux de l’Événos. Le Centaure Nessos, qui fait là fonction de passeur, s’offre à charger Déjanire sur sa croupe. Il la transporte donc sur la rive adverse, mais c’est pour tenter aussitôt de lui faire violence. La jeune femme pousse un cri de détresse. Héraclès, resté sur l’autre bord, saisit son arc et d’une flèche abat le monstre. Nessos mourant déclare alors à Déjanire qu’il lui indiquera un philtre capable de lui conserver à jamais l’affection de son mari. Qu’elle recueille seulement le sperme qu’il vient de laisser échapper et qu’après l’avoir mélangé à de l’huile et au sang qui dégoutte encore de la flèche meurtrière elle en frotte la tunique d’Héraclès. Déjanire [...] ramasse et rapporte chez elle le sperme et le sang du Centaure. – Plus tard, alors qu’Héraclès [...] s’éprend, en traversant l’Eubée, d’Iole, fille d’Eurytos, le roi d’Échalie, et pour la conquérir il détruit sa cité, massacre sa famille et l’envoie elle-même à Trachis avec son butin. Déjanire sent alors son foyer menacé, et elle use aussitôt du philtre de Nessos. Elle en enduit une tunique neuve qu’elle expédie à Héraclès en Eubée, où il s’occupe justement de célébrer son triomphe par un sacrifice à Zeus. A peine Héraclès l’a-t-il revêtue, que le poison se met à dévorer ses chairs, au milieu de telles souffrances qu’il ne souhaite plus qu’une prompte mort. Il supplie les siens de le porter au sommet de l’Æta et de l’y brûler vif. Mais il est fils de Zeus, et ce suicide se transforme en apothéose : dans les vapeurs du bûcher, Héraclès monte jusqu’aux dieux.<sup>604</sup>

Quant à Sophocle, Alphonse Dain note dans son introduction aux *Trachiniennes* que

le baume magique [dans les *Trachiniennes*] n’est pas fait du sperme de Nessos, mais du sang de l’hydre de Lerne resté attaché à la flèche d’Héraclès. [...] D’autre part [...] la victoire remportée sur l’Achélôos n’est plus placée par Sophocle à la fin de la carrière héroïque d’Héraclès, mais au contraire à ses débuts. Déjanire devient dès lors la compagne associée à Héraclès pendant presque toute sa vie, le témoin anxieux de la plupart de ses travaux.<sup>605</sup>

Dans l’*Ercole amant*, l’allusion à la concoction du prétendu philtre d’amour par Nessos et à la matérialité du poison – qu’il s’agisse ou non du sperme de Nessos mélangé avec du sang de la flèche d’Hercule – disparaît entièrement.<sup>606</sup> Le livret de Buti commence *in medias res* avec la passion d’Hercule pour Iole qui, en femme vertueuse, résiste jusqu’au troisième acte aux avances d’Hercule et n’y cède que grâce à l’intercession de Vénus.

---

<sup>604</sup> SOPHOCLE: *Les Trachiniennes*, texte établi par Alphonse Dain. Paris: Les Belles Lettres, 2002, pp. 3-4.

<sup>605</sup> Ibid., pp. 4-5.

<sup>606</sup> Buti réfère à Nessos uniquement comme « le centaure », alors que dans les *Trachiniennes* de Sophocle « the physical appearance of Nessus is much stressed: he is *dasústernos* [‘shaggy-chested’] and repeatedly called *thér* [‘the beast’], and he, like Achelous, has amorous designs on Deianeira. Again like Achelous, he is slain by the son of Zeus, the monster-killer ». In EASTERLING, P. E. : « Sophocles, *Trachinae* », in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 15, 1968, pp. 58-69 : 64.

C'est avec Ovide et Sénèque que le thème de la mort et de l'apothéose d'Hercule se transforme en véritable « tragédie du corps ». <sup>607</sup> Le héros se défait de son corps – associé à sa mère, Alcmène, et donc à sa partie féminine – pour s'élever au ciel. La transformation de l'Hercule immanent, corporel et mortel, en Hercule immortel et transcendant est expliquée, par Ovide ainsi que par Sénèque, comme un processus de virilisation. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'apothéose et la « purification » du héros sont explicitement codifiées comme une perte de féminité. Ce passage du livre IX des *Métamorphoses* mérite d'être cité dans sa quasi-intégralité :

Déjà vive et s'étendant de tous côtés, la flamme crépitait,  
 Atteignait les membres impassibles du héros qui n'en avait cure ;  
 Les dieux tremblèrent pour le défenseur de la terre.  
 Ayant perçu cela, Jupiter, le fils de Saturne, leur dit d'une voix enjouée :  
 « [...] Celui qui triomphe de tout triomphera du feu que vous voyez  
 Et ne ressentira la puissance de Vulcain que dans sa partie  
 Maternelle ; ce qu'il tire de moi est éternel, exempt et affranchi  
 De la mort, et aucune flamme ne peut en avoir raison.  
 Cela qui est mort sur la terre, je vais le recevoir dans les contrées  
 Célestes, et j'ai la conviction que mon geste sera agréable  
 A l'ensemble des dieux ; si cependant, si par hasard quelqu'un s'afflige  
 De voir Hercule divinisé, il pourra contester la récompense,  
 Mais saura qu'elle est méritée et l'approuvera malgré lui. » [...] ]  
 Pendant ce temps, Mulciber avait emporté tout ce qui pouvait être  
 Ravagé par les flammes, et l'apparence d'Hercule n'était plus  
 Reconnaissable : il n'avait plus rien des traits qu'il devait à sa mère  
 Et ne conservait que la marque de Jupiter.  
 Et, de même qu'un serpent se dépouille de son ancienne peau,  
 Se renouvelle, plein d'exubérance et d'éclat, dans ses jeunes écailles,  
 Ainsi, le héros de Tirynthe se débarrassa de son enveloppe mortelle,  
 Prit de la vigueur dans la meilleure partie de lui-même, parut soudain  
 Plus grand et une auguste noblesse le rendit vénérable.  
 [...] Or, Alcmène d'Argos,  
 En proie à des tourments sans fin, n'avait, dans sa vieillesse,  
 Pour exprimer ses plaintes, pour raconter les travaux de son fils –  
 Attestés par tout l'univers – et ses propres malheurs, que Iolé.  
 Sur l'ordre d'Hercule, Hyllus avait offert à celle-ci et son lit et son cœur,  
 Et l'avait fécondée d'une généreuse semence [*impleratque uterum generoso semine*].

---

<sup>607</sup> « *Hercule sur l'Æta* est une tragédie bien particulière puisque le héros et sa victime sont une seule et même personne : Hercule. Il s'agit en outre d'une tragédie du corps. La force divine d'Hercule tient à son poids gigantesque et la douleur qui le ravage lui ôte ses forces en lui ôtant son poids. Il devient de plus en plus léger jusqu'à n'être plus que quelques cendres entre les mains d'Alcmène. Force d'Ame et force physique ne font qu'un et c'est pour échapper à cette douleur qui mine son courage qu'Hercule se suicide. La fin d'Hercule est un paradigme de cette douleur tragique qui pour tous les héros est une déperdition de l'être, mais à la différence des autres crimes tragiques, la mort d'Hercule, au lieu de le faire basculer du côté des monstres mythologiques, le fait monter au ciel. Cela ne tient pas à la nature de l'acte mais à la généalogie d'Hercule ». In SENEQUE : « Introduction » à *Hercule sur l'Æta*, in *Théâtre complet*, vol. II. Paris : Imprimerie Nationale, 1992, p. 210.



La « divinisation » d'Hercule va de pair avec la perte de la « partie maternelle » comparée, à travers la métaphore de la dépouille du serpent, à la fois à une bête et à la mort. Comme la *chôra* platonicienne « qui rapproche la femme et la terre »,<sup>608</sup> l'image de la femme comme dépouille de serpent renvoie « à un corps anorganique »,<sup>609</sup> à un « corps dégradable ». <sup>610</sup> Comme Platon, Ovide situe les femmes « du côté de la *Verwesung*, du dédevenir », <sup>611</sup> alors que l'homme est, lui, proprement transcendant, doté d'une vigueur éternelle qui, paradoxalement, lui est dispensée par l'allégorie féminine de la jeunesse. Aussi les attributs féminins, « insignifiants » et voués à la mort, sont-ils actualisés et acquièrent-ils leur mise en sens uniquement dans leur assujettissement à la construction d'une virilité éternelle. Sénèque est plus explicite encore lorsque, dans *Hercule sur l'Æta*, il place dans la bouche du héros ces propos, adressés à sa mère, Alcène : « Toute la partie de moi qui me venait de mon père est allée au ciel et toute celle qui me venait de toi [Alcène] a été livrée aux flammes. [...] C'est aux cieux que monte la valeur tandis que la lâcheté ne va que vers la mort. »<sup>612</sup> Les mots et les métaphores utilisés pour décrire la (mort de la) partie féminine dans les textes classiques se retrouvent aussi dans l'*Ercole amante*, où la ruse de Déjanire, est évoquée, dans la version italienne, au moyen de la métaphore du serpent et, dans la traduction française, gratifiée de l'adjectif « lasche »<sup>613</sup> :

ERCOLE AMANTE

Mà qual pungente arsurà  
La mia ruuida scorza intorno assale ?  
Qual incognito male  
D'offendermi temendo  
Serpe nascoso per le vene al Core?

HERCULE AMOUREUX

*Mais quel feu deorant ose offencer ainsi  
Ce corps à cent trauaux de long temps endurcy ?  
Quel mal vient m'attaquer que ie ne puis  
connoistre ?  
Vn mal lasche & timide, & qui n'osant paraistre,  
Dans mes veines se glisse, & trompant ma  
valeur,  
Trouve un chemin caché pour aller à mon cœur.*

Il est significatif – mais non dépourvu d'ambiguïté – que le librettiste ait fait converger le moment de la purification et de la divinisation d'Hercule, à travers la mort

<sup>608</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes / genres. I. Du corps à l'imaginaire civique*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 193.

<sup>609</sup> Ibid., p. 194.

<sup>610</sup> PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres. II. Critique de la métaphysique des sexes*. Paris : Harmattan, 2000, p. 34.

<sup>611</sup> Ibid.

<sup>612</sup> « ... Manes semel / Umbrasque uidi ; quicquid in nobis tui / Mortale fuerat, ignis euictus tulit : / Paterna caelo, / pars data est flammis tua. / Proinde planctus pone quos nato paret / Genetrix inertis ; luctus in turpes eat : / Uirtus in astra tendit, in mortem timor ». in SENEQUE, *op.cit.*, 1982, vv. 1966-1970, pp. 210-211.

<sup>613</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 2, pp. 144-145.

de son corps, avec le jour de son mariage. La divinisation d'Hercule-Louis XIV et son mariage sont deux « événements » a priori indépendants et qu'aucun lien logique ou automatisme préalable n'associent. Certes l'apothéose d'Hercule et son mariage divin avec la déesse de la jeunesse Hébé furent rapprochés, quasi en passant, par nombre d'auteurs grecs, tel Sophocle dans *Les Trachiniennes* ou dans l'*Heraclidae* d'Euripide. Dans *Les Trachiniennes*, Hébé n'apparaît cependant pas dans le corps du texte, mais figure, et cela surtout à partir de la tradition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, uniquement dans l'introduction :

Hercules Hyllō, qui natu maximus ei filius ex Deianieira erat, mandat, ut, adulta aetate, Iolen uxorem ducat. In Oetam Trachinis montem ipse profectus, constructamq' ibi pyram conscendens, ignem Hyllum iuſit subiicere. Quo renuerente Pœas aberrantem illac secutus gregem : flammis subditis, arcum, & sagittas muneri ab eo accipit. Ardentem rogam circumsepsisse cum tonitru nubes fertur, qua in coelum translatus est Hercules, ubi immortalitatem adeptus, Hebe Iunonis filia in uxorem ducta, Alexiarem, & Anicetum generat.<sup>614</sup>

Hébé,<sup>615</sup> déesse de la jeunesse<sup>616</sup> (et non, comme dans l'*Ercole amante*, allégorie de la beauté), fonctionne comme une prothèse du héros, à la fois prolongement et stimulus de son apothéose. Annexe narratif, elle n'a aucune autonomie propre et aucune signification hormis celle d'embellir et d'accentuer les exploits du héros. Aussi dans l'*Heraclidae* d'Euripide, Hébé, femme d'Hercule, prend-elle, avec Hercule, la forme d'une étoile. C'est grâce à Hébé, étoile éclaircissante, que le héros reçoit une éternelle

---

<sup>614</sup> SOPHOCLE : *Les Trachiniennes*, in *Tragoedia quotquot extant, graecolatinae*. Ingolstadt : Adam Sartorius, 1608, p. 701. Une autre version latine, de 1672, ajoute qu' « ibique [Hercules] immortalitatem consecutus, & cum Junone reconciliatus, filiam ejus Heben duxit uxorem, ex qua liberos Alexiarem & Anicetum suscepit. » In *ibid.*, p. 402. L'introduction aux *Trachiniennes* d'une édition latine de 1557 résume d'apothéose d'Hercule et son mariage avec Hébé avec presque les mêmes mots : « Mādauit autem Hercules Hyllō natu maiori suo ex Deianira filio, ut cū in uirum adoleuisset, Iolen uxorem duceret : profectusque ad Oeten Trachiniorum montem pyram construeret, quam simula c conscendisset, flamma supposita incenderet. Verūm cū id paterna pietate motus facere recusaret Hyllus, ac fortē Pœas illac iter faciens armenta conquireret, ab Hercule accersitus pyram succēdid, ab eoque pro tanto beneficio sagittas accepit. Interim uerō dum rogam arderet, nubes cū tonitru in aere dicitur substitisse, & Herculem in caelū transmisisse. Vbi immortalitatem consecutus, Hebe Iunonis filia in matrimonium ducta, Alexiarem & Anicetum genuit ». In SOPHOCLE : *Trachiniae*, in *Tragicorum ueterum faciliè principis Tragoediae, quotquot extant, septem*. Paris : Apud Michaelem Vascosanum. 1557, pp. 243-244.

<sup>615</sup> La figure d'Hébé est déjà attestée dans l'*Iliade*, mais pas dans le contexte de son mariage avec Hercule. Dans le IV<sup>e</sup> chant, Hébé sert le nectar aux dieux lors de la bataille sous les murs de Troie. Voir HOMÈRE : *Iliade*. Paris : Librairie générale française, 1999, IV, 2-3. On retrouve Pindare parmi les autres auteurs grecs et latins à avoir introduit l'épisode d'Hébé (*Nemea*, X), Apollodore (*Bibliothèque*, I, 3,1 ; I, 13 ; II, 7,7 ; II, 157-158) et Cicéron (*De la nature des Dieux*, I, 40).

<sup>616</sup> Des auteurs tels Homère, dans l'*Odyssée* (HOMÈRE : *Odyssée*. Paris : Librairie générale française, 1989, XI, 603), Hésiode dans la *Théogonie* (HÉSIODE : *Théogonie*. Paris : Rivages, 1993, vv. 950-955), Diodore de Sicile dans la *Bibliothèque* (DIODORE DE SICILE : *Bibliothèque*. Paris : Les Belles Lettres, 1993, IV, 39, 3) et Ovide dans les *Fastes* (OVIDE : *Fastes*. Paris : Les Belles Lettres, 1993, VI, 65 ; VII, 241) évoquent Hébé, déesse de la jeunesse.

jeunesse : « *Duae enim stellae supra equestre jugum / Stantes, texerunt currum obscurâ nube. / Sapientiores autem viri dicunt fuisse tuum filium Herculem, / Hebemque Herculis uxorem. Ille verò ex aethereâ / Caligine egressus, juvenilium / Brachiorum ostendit juvenilem formam* ». <sup>617</sup>

Il est significatif et important de remarquer que, dans les passages cités des *Trachiniennes* de Sophocle et des *Heraclidae* d'Euripide, la mort et l'apothéose d'Hercule n'altèrent ni son comportement sexuel ni sa capacité procréatrice : le héros se retrouve avec une nouvelle épouse – Déjanire supplée à l'allégorie de la jeunesse, Hébé – à engendrer des fils, comme à l'état pré-divin, lorsqu'il possédait un corps. On est en droit de se demander, si l'on assiste à une vraie catharsis qui, à travers la force purificatrice du feu, amènerait le héros à se libérer de ses passions et de ses désirs « impurs » liés au corps, ou à l'élévation et à la consolidation de la *virtus*, entendue comme virilité, dans une apothéose qui implique la perte de l'élément féminin. Le feu, nous l'avons vu dans le cas de *La Sincerità trionfante*, constitue l'élément masculin par excellence. La renaissance à travers le feu – semblable à celle du phénix, renaissant de ses propres cendres tantôt sous les traits d'un homme, tantôt sous ceux d'une femme – signifierait une masculinisation du héros. Dans la conception aristotélicienne des éléments, le feu se situe au-dessus de tous les autres éléments et devient, par sa nature même, l'élément liminal traçant les bornes entre corporéité et incorporéité, entre « corruptibilité » (immanence) et « incorruptibilité » (transcendance). Hercule, associé au feu, devient la figure liminale de cette ambiguïté même, ambiguïté par ailleurs codifiée dans la figure humaine et corporelle de sa mère, Alcène, et celle de son père, Jupiter, divine et incorporelle. Une traduction du *Canon medicinae* d'Avicenne de 1658 réitère et renforce cette fonction liminale du feu :

Ignis denique corpus item simplex est naturâ suâ locum occupans supra omnia elementaria corpora : cui, inquam, natura sedem designavit ipsam caeli concavam superficiem, quae generationis & corruptionis limes est ac terminus. Et ista est ejus levitas considerata absolue. Calorem item & siccitatem à natura sortitus est. Inest autem rebus generatis, ut maturet, attenuet, commistione mutuâ confundat, ut insuper penetrandi sua potestate substantiam aëream per ipsas vehat ; tum ut duorum gravium & frigidorum elementorum immoderatum frigus infringat ac retundat, quo ex natura elementaria ed statum conditionemque mixti revertantur. <sup>618</sup>

<sup>617</sup> In EURIPIDE : *Heraclidae*. Paris : Auguste Delalain, 1832, p. 40.

<sup>618</sup> AVICENNE : *Canon medicinae*. Louvain : Hieronymi Nempaeia, 1658, p. 12.

Nicole Loraux soutient qu'Hercule « franchi[t] toutes les limites, même celles de la virilité qu'il incarne ostensiblement ». <sup>619</sup> En plaçant l'élévation du masculin au cœur d'un livret destiné au jour du mariage de Louis XIV, Buti fait passer un message, dont les implications multiples dans le domaine de la politique sexuelle concernent aussi bien la construction de la féminité que celle de la masculinité. Dans le livret, l'apothéose de la virilité va de pair, comme il sera démontré au cours du chapitre, d'un côté, avec la double exclusion de l'infante d'Espagne, à la fois de la sphère politique et de la sphère sexuelle. De l'autre côté, l'accentuation de la masculinité du héros à la fin de la trame implique que si la représentation de la masculinité d'Hercule nécessitait une mise en valeur finale, sa virilité *avant* son élévation (et donc tout au long du livret) était « moins masculine » et, par conséquent, plus ambiguë. La remarque de Nicole Loraux sur la tragédie grecque s'applique parfaitement à la codification ambiguë d'Hercule dans la « tragédie » (la désignation est de Buti lui-même) *Ercole amante* : « Or il est un discours qui, à l'époque classique, résiste à la suggestion impérieuse des modèles virils, parce que sa fonction consiste à mettre en question toutes les représentations civiques : c'est [...] dans la tragédie que la victoire du masculin est le plus ambiguë ». <sup>620</sup>

### 3. L'INFANTE MARIE-THERESE : SURPLUS TEXTUEL ET SEXUEL

Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, apparaît à la fois sous les traits de l'allégorie de la Beauté et ceux de Déjanire, épouse légitime du héros. Ces deux personnages sont exclus à la fois des champs politique et sexuel. La représentation allégorique des femmes, dans le domaine civique et politique, est corroborée par une mise à l'écart effective. Comme Alice Pechriggl constate dans *Corps transfigurés* :

L'imaginaire-écran de la féminité au niveau de la politique se trouve notamment dans l'allégorie civique, située dans un rapport de concurrence avec les femmes en marge de la citoyenneté : le féminin comme idéalité civique se situe vis-à-vis d'un féminin plus effectif socialement, mais qui est aussi placé sous l'égide d'une féminité transcendante conçue comme nature. La mise à l'écart des femmes du corps politique constitué sur le modèle du corps masculin (uni)formé concerne le niveau de la concrétion effective du corps politique et trouve son complément dans la fixation de la féminité à un niveau plus transcendant de

---

<sup>619</sup> Loraux, p. 52. Selon Loraux, « dans la pensée héroïque des Grecs, en cela fidèle à l'idéologie indo-européenne de la guerre, la force est par nature ambivalente et, par excès de cette force qui lui donne son identité, le héros touche à chaque instant à la plus grande dérégulation, quand il n'expérimente pas l'égaré dans son corps en délire sous l'effet de la 'mélancolie' ou bile noire ». In LORAUX, Nicole : *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*. Paris : Gallimard, 1989, p. 145.

<sup>620</sup> Ibid., p. 47.

l'imaginaire civique, qui, au-delà des effets quasi- ou proto-ségrégationnistes, a aussi une fonction consacrate et constitutive d'autoreprésentation masculine dans le domaine du pouvoir.<sup>621</sup>

Or, dans l'*Ercole amante*, cette mise à l'écart politique de l'Habsbourgeoise Marie-Thérèse était « nécessaire », car

Mazarin ordered *Ercole amante* not so much to celebrate the marriage of Louis and Maria Teresa, but rather to crown with a *lieto fine* the complex series of political-historical events that culminated in the marriage. This series of events, which took decades to develop, was generally centered around the task of reducing Habsburg power in Europe. The strategy to accomplish this goal had taken off seriously with the Franco-Spanish war, which began in 1635 and ended with the advantage for the French. An initial peace treaty, the Treaty of Paris, was signed on June 9, 1659. The definitive treaty, the Peace of the Pyrenees, was concluded in November, with Mazarin acting as plenipotentiary of France. From the very beginning, the cardinal envisioned the marriage of the young king Louis and the Infanta as part of his strategy to strengthen the position of France on the Continent and reduce that of the Habsburgs.<sup>622</sup>

L'éviction de l'infante montre à quel point la représentation politique et sexuelle (ou amoureuse) s'interpénètrent. La représentation – faussement flatteuse – de Marie-Thérèse en allégorie de la Beauté, rôle muet et entièrement marginalisé, allait de pair avec la tentative politique, poursuivie pourtant avec succès, d'écarter les Habsbourg de la scène politique et, au premier chef, le père de Marie-Thérèse, Philippe IV, en personne :

Diplomatic incidents with Spain in 1661 almost led to a new war, which was only (temporarily) avoided when an envoy of Philip IV was forcibly humiliated into acknowledging, in a famous encounter before the other Powers on March 14, 1662, Louis' status as the first monarch of Europe. This international humiliation of her father – at a time when *Ercole amante* was still being performed – was yet another mortification, one of many, for Maria Theresa. Thus, by 1662 Louis had definitely shown himself the sole master of his country.<sup>623</sup>

La dichotomie traditionnelle qui veut que, dans le cas des livrets d'opéra écrits lors d'événements dynastiques (ou autres), la « galanterie » soit dissociée de la « politique », se révèle non pertinente. Contrairement à Françoise Dartois-Lapeyre, qui, dans son analyse de l'opéra *Le nozze di Peleo e di Teti*, avance que « [le] rôle [de Monsieur] n'était pas politique mais galant »,<sup>624</sup> nous insistons, concernant l'*Ercole amante*, sur le

---

<sup>621</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 2000, p. 34.

<sup>622</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.178.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>624</sup> DARTOIS-LAPEYRE, Françoise : « Danse et pouvoir dans le ballet royal de la nuit et les Noces de Pélée et de Thétis », in BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de*

« politique » et « galant », voire sur le « politique » car « galant ». Dans l'*Ercole amante*, la Beauté n'apparaît que dans les deux dernières scènes du cinquième et dernier acte : Junon, qui descend du Ciel, s'exclame :

Sv, sù allegrezza  
Non più lamenti  
Deh non più nò,  
Ch'ogni amarezza  
Il Ciel cangiò  
Tutt'in contenti  
Tutt'in dolcezza  
Non più lamenti  
Sù, sù, allegrezza.  
Non mori Alcide  
Tergete i lumi  
Non mori nò,  
Su nel ciel ride,  
Che lo sposò  
Il Ré dè Numi  
Alla Bellezza  
Tergete i lumi  
Su, su, allegrezza.  
Così deposti alfin gl'humani affetti  
Così l'alma purgata  
D'ogni rea gelosia  
Ciò che qui giù sdegnò, la su desia.<sup>625</sup>

Jupiter, le « Ré dè Numi », unit dans le mariage Hercule/Louis XIV et la Beauté/Marie-Thérèse. Tous deux se plient à leur destin et, forcés de l'embrasser, finissent même par le désirer. La *virtù* du héros s'élève et se déploie alors qu'Hercule est apparenté à la Beauté :

#### CORO DI PIANETI

Qvel grand'Eroe, che già  
La giù tanto penò  
Sposo della Beltà  
Per goder nozze eterne al Ciel volò!  
Virtù, che soffire alfin mercede impetra  
E degno campo a' suoi Trionfi è l'Etra.<sup>626</sup>

---

*Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999*. Bern et al. : Peter Lang, 2001, pp. 99-162 :104. Dartois-Lapeyre voit dans les vers galants écrits pour Monsieur, présenté en « pêcheur de corail [qui s'insinue] dans la chambre où couchent les filles » pour aller pêcher le corail « dessus les lèvres vermeilles », une « futilité [...] contrasta[nt] avec la dignité des vers pour le roi ». Ibid.

<sup>625</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 4, p. 154.

<sup>626</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 5, p. 158.

L'érection de la *virtù* bourbonnienne au détriment de l'influence habsbourgeoise se déploie en concomitance avec la mise en relief de l'exclusivité masculine dans l'acte procréateur. Le « triomphe » de la « virtù »<sup>627</sup> – codifié dans les deux vers finaux qui clôturent l'opéra<sup>628</sup> – constitue une illustration de la conception aristotélicienne de la procréation. Le « noyau ontologique de la biologie aristotélicienne », toujours en vigueur au XVII<sup>e</sup> siècle, définissait l'homme, ou plus précisément l'*eidos* masculin, comme « porteur du *genos* humain ».<sup>629</sup> Cette conception de la procréation attribuait à la femme le simple rôle de récipient dans lequel l'homme – être masculin – déposait l'*eidos*. La femme était, selon Aristote, dépourvue de capacités procréatrices, était et considérée comme dépositaire de l'*idée*, du *concept* masculin. Le librettiste Buti marie Hercule-Louis XIV à la Beauté-Marie-Thérèse, introduite comme figure allégorique. L'usage d'une figure allégorique est significatif, car l'allégorie – utilisée surtout pour les *abstracta* – renvoie à l'idée d'un corps inerte – car sublimé – de la femme. Avec le personnage de la Beauté, Buti s'écarte des modèles contemporains. Sa conception du personnage d'Hercule s'éloigne également de celle du théâtre parlé : dans *Hercule mourant* de Jean Rotrou (1636), aucun mariage n'est prévu pour l'apothéose du héros. La tragédie de Rotrou, qui constitue une libre traduction de l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, se conclut en ces termes :

HERCULE.

Admis dans le celeste rang,  
 Je fais à la pitié ceder la ialousie,  
 Ma soif esteinte d'ambrosie,  
 Ne vous demande plus de sang.

Qu'Arcas ait l'obiect de ses vœux [Iole],  
 Qu'au sein de sa Maistresse ie termine ses peines,  
 Et ne porte plus d'autres chaisnes  
 Que de celles de ses cheueux.

À Alcmene.

Vous, viuante source de pleurs  
 Qui m'auéz honoré d'une amitié si tendre,  
 Consolez vous & sur ma cendre  
 Ne respandez plus que des fleurs.

---

<sup>627</sup> Au lieu du « triomphe » de la vertu, on pourrait plutôt voir, dans la mort du héros, un « triomphe de la victime ». Nicole Loraux déclare que le « héros, fils de Zeus, et plus généralement à l'image traditionnelle du combattant, [est l'] incarnation de la force, mais sujet à l'épuisement parce que, de cette force, il est la 'triumphante victime' ». In LORAUX, Nicole, *op.cit.*, 1989, pp. 49-50.

<sup>628</sup> Le chœur final chante : « Virtù che soffre alfin mercede impetra / E degno campo à suoi Trionfi è l'Etra ». In BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 5, p. 160.

<sup>629</sup> PECHRIGGL, Alice, *op.cit.*, 2000, p. 130.

Que tous les peuples de ce lieu  
Esleuent sur ce mont des Autels à ma gloire,  
Et qu'ils consèruent la mémoire  
De la mort, qui m'a fait un Dieu.<sup>630</sup>

Contrairement à Hercule, que la mort rend divin et immortel, Déjanire vit une mort symbolique qui l'écarte pour toujours des champs politique et sexuel. Au deuxième acte, Déjanire laisse échapper, dans une plainte, son désir de sauver, par sa propre mort, l'époux ou le fils :

Misera, oimè, ch'ascolto  
Non sò, se più gelosa  
Esser dea come Madre, ò come sposa,  
Che commune è'l periglio  
Allà mia fede coniugale, e al figlio;  
Almen con soffrir l'vno  
Schiuar l'altro potessi: oh Dio qual sorte  
Prefisse iniquo fato a i miei Natali  
Ch'io soffra à doppio i mali  
Ne per schiuarne alcun basti mia morte.<sup>631</sup>

La jalousie de Déjanire et la peur qu'elle éprouve pour son fils, Illus, la font agir d'une manière qui contamine la tragédie de Sophocle et celle de Sénèque. Si, dans les *Trachiniennes*, Déjanire se suicide et qu'elle devient folle dans l'*Hercule sur l'Œta*, elle cherchera encore, dans l'*Ercole amante*, à s'enterrer vive. Dans la scène six du quatrième acte, où « si cangia la Scena in un giardino di Cipressi pieno di sepolcri Reali », Déjanire, en s'adressant à son serviteur Licas, s'exclame :

Et à che peggio i fati ahi mi serbaro?  
Ah che ben mi guidaro  
Gl'addolorati miei languidi passi  
A' trouare in alcun di questi sassi  
Come far sazio il mio destino auaro.  
Et à che peggio i fati ahi mi serbaro?  
Alfin perduto hò il figlio  
E già vicina è l' hora  
Che dona ad altra sposa il mio Consorte,  
Né perciò auuien ch'io mora?  
Armi non hà da vccidermi la morte,  
Già che tanti dolor non mi sbranaro;  
Et à che peggio i fati ahi mi serbaro?  
Prendi Licco fedele  
Questi de'miei tesor poueri auanzi  
Per passer meno incomodi i tuoi giorni,  
E rimira se puoi,

---

<sup>630</sup> ROTROU, Jean: *Hercule mourant*. Paris: Sommaille, 1636, V,5, p. 81-82.

<sup>631</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, II, 5, p. 48.



Vn di questi sepolcri aprirmi in cui  
D'ogni speranza di conforto ignuda  
Per non mirar più il sol mi colchi, e chiuda.<sup>632</sup>

Licas, cependant, empêche la tentative suicidaire et, contrairement aux modèles anciens, la Déjanire de Buti ne se donne pas la mort ni ne devient folle.<sup>633</sup> La solution du librettiste semble, à première vue, moins radicale. Dans la quatrième scène du dernier acte, Déjanire accepte le destin proclamé par Junon : « Ch'a i detti tuoi / Non lice à noi / Fede negar nè ossequij / Oh Dea come n'arrequij ». <sup>634</sup> Les derniers vers proférés par Déjanire et son éloignement tacite de la scène du monde suggèrent que la raison pour laquelle elle reste en vie est qu' « armi non hà da vccider[la] la morte ». Plus morte que vivante, Déjanire, héroïne mélancolique, continue sa vie dans les espaces consacrés aux morts. Tout comme l'allégorie de la Beauté, Déjanire est superfétatoire dans l'économie dynastique et sexuelle prévue par le librettiste. Le médecin anglais Peter Barrough écrit, déjà en 1583, que les personnes souffrant de mélancolie « désirent la mort et, très souvent, envisagent et déterminent de se tuer elles-mêmes ». <sup>635</sup> La question de la *suicidio* – parole latine introduite pour la première fois par Juan de Caramuel y Lobkowitz dans son traité *Theologia moralis fundamentalis* de 1652<sup>636</sup> – fut fortement débattue à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, « dans le contexte de la réforme religieuse », <sup>637</sup> et tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, avec l' « énorme entreprise de sécularisation » <sup>638</sup> de la question de la culpabilité du suicidé. <sup>639</sup> Robert Burton, auteur de l'*Anatomy of Melancholy* (1621),

---

<sup>632</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, IV, 6, p. 118.

<sup>633</sup> Près de deux siècles plus tard, le même sujet recevra un tout autre traitement dans l'*Hercules* (1745) de Handel : « the central motive in Hercules, Dejanira's jealousy, is thus described as one of the symptoms of hysteria. [...] Broughton's libretto differs from its classical sources in that Hercules is guiltless. Although Dejanira claims to have heard a rumor of her husband's infidelity, both Iole and Lichas (the latter confirms Hercules's guilt in Sophocles) immediately recognize Dejanira's jealousy as unfounded. Broughton's sanctification of the character of Hercules functions to highlight 'the insulting passions of jealousy and suspicion' that afflict Dejanira and signal her mental decline. The decision by Broughton and Handel to replace the suicide in Sophocles with a mad scene even more intense than that in Seneca thus becomes less surprising; madness is the expected outcome of the hysterical melancholy evidenced by Dejanira's depression and jealousy ». In HURLEY, David Ross, *op.cit.*, 1996, p. 552.

<sup>634</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 4, p. 156.

<sup>635</sup> BARROUGH, Peter : *The Method of Physick*. London, 1596, p. 46. Cité par MINOIS, Georges : *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard, 1995, p. 121.

<sup>636</sup> CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan de : *Theologia moralis fundamentalis*, chap. VI, fund. 55, §13. Frankfurt, 1657. Cité par MINOIS, Georges, *op.cit.*, 1995, p. 146.

<sup>637</sup> Ibid., p. 141.

<sup>638</sup> Ibid., p. 143.

<sup>639</sup> « En 1665, Challine [dans ses *Maximes générales du droit français*] [...] exempte de toute condamnation ceux qui se tuent à 'force de maladie, frénésie ou autre accident' », dont la mélancolie. CHALLINE, Paul : *Maximes générales du droit français*. Paris, 1665. Cité par MINOIS, Georges, *op.cit.*, 1995, p. 166. Comme le note Georges Minois, « en cela, il est d'accord avec les théories médicales de l'époque [...]. Le grand médecin Thomas Willis (1621-1675) a mis en évidence le cycle 'maniaco-

préconise un « traitement psychologique destiné à retrouver l'équilibre », entre autres, à travers « une vie sexuelle normale, car la frustration dans ce domaine est source de mélancolie ». <sup>640</sup> Pour être guéries, les personnes mélancoliques, atteintes d'un surcroît de bile noire, doivent subir, selon les avis médicaux depuis Hippocrate, une *catharsis*, une purgation, afin de se libérer de leurs humeurs excessives. Or, Déjanire, femme trahie devenue superflue, constitue un surplus non seulement du point de vue de l'économie dramaturgique, mais aussi de celui de l'économie sexuelle de la tragédie. Remplacée, à la fin de la pièce, par l'allégorie de la Beauté, Déjanire cherche dans les « sepolcri Reali » un lieu où se décharger, d'un côté, du fardeau de sa propre personne – excédent humain à éjecter de la structure de la tragédie – et, de l'autre côté, d'un excès de bile noire. <sup>641</sup>

#### 4. LA « MASCULINITE COMPULSIVE » D'ERCOLE

On trouve un autre suicidant dans l'*Ercole amante*, Hyllus, fils d'Hercule et son concurrent dans la conquête d'Iole. <sup>642</sup> Apprenant que, pour le sauver, Iole s'est donnée à Hercule, il se précipite du haut d'une tour dans la mer :

Dunque forz'è, che desperato io moia :  
 E chi sia più che vieti  
 Alla mia bella d'eseguire i suoi  
 Mal'accorti decreti? À che più penso?  
 Che piu tardo à finire  
 Con vn breue morire vn duolo immenso?  
 Cerulei humidi Numi,  
 Riceuete propizi vn sventurato,  
 Che dal Ciel, dalla terra, e da gl'abissi,  
 Sempre à gara oltraggiato

---

dépressif», montrant que la mélancolie peut dégénérer en fureur et entraîner des crises suicidaires : 'Après la mélancolie, écrit-il, il faut traiter de la manie qui a avec elle tant d'affinités que ces affections se changent souvent l'une dans l'autre'. » Pour Willis, « la mélancolie est 'une folie sans fièvre ni fureur, accompagnée de crainte et de tristesse' ; elle est une forme de délire, et s'explique par un mouvement désordonné des esprits animaux dans le cerveau ». Ibid., p. 166 ; 167. Or, il existe bien des remèdes contre la mélancolie, comme l'« atteste » déjà Marsile Ficin qui, dans un esprit néo-platonicien, indique, comme base de la cure, « de la musique, de l'air pur et ensoleillé, de bonnes odeurs, des mets aromatisés, du vin ».

<sup>640</sup> BURTON, Robert : *Anatomy of Melancholy*, 1621. Voir MINOIS, Georges, *op.cit.*, 1995, pp. 121-122.

<sup>641</sup> Dans les *Trachiniennes* de Sophocle, Déjanire se suicidant « chooses to wound herself in the same vulnerable spot, the *pleura* (926, 931) that Sophocles had stressed for both Nessus slain by Heracles and Heracles tortured by the robe ». Sont ainsi contaminés, chez Sophocle, le lieu du désir érotique et le lieu de la mort. In EASTERLING, P. E., *op.cit.*, 1968, pp. 58-69 : 66.

<sup>642</sup> Au dire de Michael Turnbull, « as so often with Cavalli, it is the sad female figure of Dejanira who appeals most to the composer's powers of characterization. The imprisonment of her son, Hyllus, and her own banishment, both ordered by Hercules, provoke a lyrical reaction poured out in a fine duet over the familiar descending tetrachord ostinato ». In TURNBULL, Michael : « Ercole and Hercule : Les goûts désunis? », in *The Musical Times*, 121, Mai 1980, pp. 303; 305-307: 303.

Viene à cercar trà le vostre acque in sorte  
 Per gran fauor la morte.  
 Hyllo, su al mar t'auuenta;  
 Che temi, Orche, e Balene?  
 O pur di! Ti spauenta  
 L'imagin del morir squallida, e tetra:  
 Chi fugge gelosia nulla l'arretta:  
 Sù, sù, dunque à morir, che'l chiaro nome  
 Dell'amato mio Sole  
 Indorar mi potrà l'ombre più dense  
 Del Tartaro profondo: Iole, Iole.  
*Hyllo si precipita in Mare.*<sup>643</sup>

Tout comme Déjanire, Hyllus est poussé au suicide par Hercule et il cherche la mort dans les flots.<sup>644</sup> Cet épisode – absent des sources anciennes – rappelle la tradition des *Idylles* de Théocrite où Hyllus est l'élève et le compagnon d'Hercule. Dans la XIII<sup>e</sup> Idylle,

Hylas, chargé d'une urne d'airain, va chercher l'eau qui doit rafraîchir Hercule et le fier Télamon tous deux compagnons d'armes, tous deux assis toujours à la même table. [...] Au sein des ondes se jouaient des Nymphes folâtres, divinités redoutées des laboureurs [...] Déjà l'élève d'Hercule avait approché l'urne au vaste contour, déjà penché sur les bords de la source, il la plongeait dans l'eau frémissante, quand brûlant pour lui d'un amour violent, les trois Nymphes le saisissent par la main et l'entraînent au fond des ondes dont sa chute ternit un instant la limpidité : telle une étoile se détachant du ciel tombe dans la mer [...].<sup>645</sup>

Comme Hercule et Hébé dans les *Heraclidae* d'Euripide, Hyllus – engagé dans une relation amoureuse avec Hercule – est comparé par Théocrite à une étoile. Les trois nymphes, « brûlant pour lui d'un amour violent », suppléent, après la chute qui implique une transformation des objets de désirs, à l'amour violent qu'Hercule éprouve pour son ami. Or, la mort volontaire provoquée par les passions « brûlantes » n'est pas étrangère à Hercule lui-même qui périt par le feu qui le dévore. Dans l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, Hercule exprime le désir d'être brûlé vif et enjoint à son fils Hyllus non seulement d'ordonner, en spectacle grandiose, son propre suicide sur le mont Œta, mais aussi d'épouser Iole, qu'il a lui-même rendue enceinte :

<sup>643</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, IV, 3, pp. 106-108.

<sup>644</sup> Le suicide par la précipitation dans l'eau réverbère l'épisode raconté par Théocrite dans le XIII<sup>e</sup> Idylle, dans lequel « Hercule, accompagnant Jason à la conquête de la Toison d'or, s'était embarqué avec son cher Hylas sur le navire Argo. Dans la Propontide, Hylas va chercher de l'eau et est entraîné par des Nymphes au fond d'une source. Hercule, furieux de l'absence de son jeune ami, le cherche partout, et après mille courses inutiles, il va par terre rejoindre à Colchos Jason, qui déjà l'accusait de lâcheté ». In THEOCRITUS : *Idylles*, traduites en français par Julien-Louis Geoffroy, XIII. Paris : Chez Georges, 1799.

<sup>645</sup> Effrayé par la perte de son compagnon, Hercule, « troublé de l'absence de son ami, prend son arc recourbé comme celui d'un Scythe, la massue dont son bras est toujours armé, et court à sa recherche. Trois fois d'une voix forte il appela Hylas, trois fois Hylas répondit, mais sa voix arriva faible à travers les ondes, et quoique près, elle paraissait lointaine ». Ibid.

Qu'on coupe toute la forêt qui couvre l'Œta  
 Qu'on construise un énorme bûcher  
 Hercule y montera encore vivant.  
 [...]

Hyllus  
 Voici mes dernières volontés  
 Il y a parmi les captives  
 Une jeune princesse  
 Elle porte sur son visage l'éclat de sa race et de son rang  
 C'est Iole  
 La fille du roi Eurytus  
 Tu la prendras pour épouse  
 Ma victoire arrachée dans le sang  
 L'a privée de sa patrie et de sa maison  
 Je ne lui avais rien donné que moi-même  
 Et voici qu'elle me perd  
 Qu'elle trouve une juste compensation à ses chagrins  
 En consolant le petit-fils de Jupiter et le fils d'Hercule  
 Tu seras le père de l'enfant qu'elle a conçu de moi.<sup>646</sup>

À ce déploiement ostentatoire d'une virilité brûlante et dévorante, Buti oppose un Hercule certes plein de feu, mais, gêné par l'emprise de ses ardeurs dévastatrices qui risquent de compromettre sa virilité et demandant à ce que le spectacle de sa propre mort soit dissimulé :

Mâ qual pungente arsura  
 La mia ruuida scorza intorno assale ?  
 [...]

Almen di nubi oscure  
 Vela quest'aria intorno  
 Si che sorte maligna  
 Di mè grato spettacolo non faccia  
 All'implacabil mia cruda matrigna [Giunone] ;<sup>647</sup>

Mais quel spectacle faut-il dérober au regard de la déesse du mariage, Junon ? Si la XIII<sup>e</sup> *Idylle* de Théocrite place Hercule dans le contexte des amours homoérotiques<sup>648</sup> – rationalisées par la perte finale de l'objet du désir, Hyllus –, l'Hercule de l'*Ercole amante* (qui, suivant la tradition depuis Sophocle, est le père d'Hyllus et non plus son

<sup>646</sup> SENEQUE, *op.cit.*, 1992, pp. 323-324. Par une inversion syllabique, Buti, dans l'*Ercole amante*, transforme le nom d'Eurytus en Eutyre.

<sup>647</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, pp. 144-146.

<sup>648</sup> « The story of Hylas' abduction by nymphs may be understood as a story of a young man's transition from being the *eromenos* of an older man to a new status as object of female desire ». In THÉOCRITE : *Idylls, A Selection*, édité par Richard Hunter. Cambridge : Cambridge University Press, 1999, p. 262 (note). Nicole Loraux note, à juste titre, que « l'hypothèse de l'homosexualité du héros a aussi [...] été avancée ; il ne s'agit certes pas là d'un thème inconnu de la tradition sur Héraklès ; mais l'homosexualité grecque, à laquelle d'ailleurs Héraklès ne fait pas exception, est essentiellement pédérastique [...] et les variations sur son caractère efféminé sont largement romaines ». In LORAUX, Nicole, *op.cit.*, 1989, p. 157.

maître-amant)<sup>649</sup> se révèle, par souci même de paraître « compulsivement masculin », <sup>650</sup> une figure entretenant un rapport ambigu avec les femmes et la féminité. Loraux remarque :

c'est l'affirmation de la sexualité la plus virile qu'en Héraklès on saisit d'abord à l'évidence : modèle du Surmâle, il déflore allégrement les vierges – cinquante en une nuit, selon la version la plus enthousiaste de l'affaire ; au hasard de ses errances, il épouse au passage, engendre et puis s'en va, et le grand nombre de ses épouses lui vaut le titre de *philogúnes* (amateur de femmes). Comme objet de conquête et de jouissance, le corps féminin est pour lui toujours neuf [...]. Il suffit par exemple d'objecter à quiconque évoque ses propres prouesses sexuelles qu'Héraklès a fait mieux, lui qui est passé d'Omphale à Hèbè. Omphale est la reine de Lydie qui réduisit le héros en esclavage, Hèbè (Jeunesse) l'épouse divine qu'il obtint avec l'apothéose. Mais, dans le langage courant, *hébe* est aussi une appellation des organes sexuels, et le nom d'Omphale n'a pas manqué d'être mis en rapport avec *omphalos*, qui tout à la fois désigne le nombril, le cordon ombilical et la source de fécondité. Ainsi la vie d'Héraklès ressemble-t-elle tendanciellement à un parcours à travers le corps féminin.<sup>651</sup>

Or, même si Omphale n'est pas explicitement évoquée dans le livret de l'*Ercole amante*, Buti l'insère d'une manière oblique au sein du texte, par le biais du personnage de Iole.<sup>652</sup> Dans l'*Ercole amante*, c'est Iole qui supplée à Omphale et qui « réduit le héros en esclavage », amoureux et passionnel. C'est dans le contexte du désir charnel qu'Hercule, « esclave de son amour », comme le définit Sénèque,<sup>653</sup> évoque la quenouille, outil qu'il utilisait lors de son esclavage chez Omphale. Les scènes centrales du troisième acte de l'*Ercole amante*, qui constituent l'acmé du livret, sont dédiées à l'acte sexuel entre Hercule et Iole, acte codifié et voilé par un travail de métaphorisation de la part du librettiste. Ainsi, dans la troisième scène du troisième acte, Hercule, assassin

---

<sup>649</sup> Selon Richard Hunter, « an analogy between the paederastic relationship and the parental one is not uncommon [...] In some versions at least – and certainly in *Argonautica* – Herakles had killed Hylas' real father (Theiodamas), so that 'surrogate fathering' was certainly necessary; Socrates of Argos (later than T[heocritus], but of uncertain date) in fact made Hylas a son of Herakles and *eromenos* of Polyphemos [...]. Herakles' treatment of some at least of his real children was notoriously destructive; here the loss of Hylas will lead to madness, rather than madness leading to the death of his children ». In THÉOCRITÈ, *op.cit.*, 1999, p. 268 (note).

<sup>650</sup> LORAUX, Nicole, *op.cit.*, 1989, p. 145.

<sup>651</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>652</sup> Si Sophocle, dans les *Trachiniennes*, « ne donne aucun relief à la figure d'Iole muette, même quand elle est sur scène », dans l'*Ercole amante* « Princes Iole, whom Hercules lusts for, has twelve scenes – the same number as Hercules himself; yet she first appears in the second act, when Hercules is absent (an act which she clearly dominates), and she does not have a single duet with Hercules ». In PRALON, Didier : « Héraclès-Iole », in JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996, pp. 51-75 : 63 et AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.174 (note).

<sup>653</sup> BONNET, Corinne : « Héraclès travesti », in JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.), *op.cit.*, 1996, pp. 121-131 : 126.

du père de Iole Eutyre, fait la cour à celle-ci en empruntant métaphoriquement les outils et son expérience de l'épisode d'Omphale :

Mà pon bella in oblio  
Si funeste memorie, e sì noiose,  
E qui meco t'assidi,  
Poiche depost' anch'io  
L'innata mia ferocia, anzi cangiata  
In conocchia la Claua.  
Rauisar ti farò, che quale ogn'altra  
Tua più deuota Ancella  
Non mai prenderò à vile  
Di renderti ogni ossequio il più seruile.  
[...]  
Mà non né rider già  
Che se tale è il voler  
Del pargoletto Arcier  
Tutte son opre gloriose, e belle  
Tanto il filar, che sostener le stelle.<sup>654</sup>

Hercule, qui – comme l'indique la didascalie de la traduction française de l'*Ercole amante* – « tient vne quenouille »,<sup>655</sup> contre laquelle il a troqué sa massue, s'approprie des outils féminins renvoyant à l'épisode d'Omphale, où le héros « se comportait [...] comme une femme : vêtu de robes, les cheveux longs, portant des bijoux et parfumé, il passait son temps à filer et à tisser, préférant la quenouille et la lyre à la massue [...] dont Omphale s'était emparée. L'échange des rôles et des parures était donc total ».<sup>656</sup> L'Hercule de Buti attribue la même valeur à sa force et à sa virilité – dont témoigne sa capacité à soutenir les étoiles – qu'à sa vie amoureuse, qu'il qualifie d' « œuvre glorieuse ». La substitution de la masculinité par la féminité, codifiées respectivement par la massue et la quenouille, ainsi que l'oscillation entre la tendance vers un « surmâle » et le déploiement de la féminité, font d'Hercule, comme le note Loraux, « l'une des figures grecques de la féminité dans l'homme ».<sup>657</sup> Hercule souffre « en femme » lorsque, quenouille en main, il veut se transformer en « devota ancilla » ou lorsque, brûlant de l'ardeur de ses désirs, il demande à Junon – telle une femme pudique, pourrait-on dire – de le voiler afin de le soustraire au regard des spectateurs. Ses gémissements et cris

---

<sup>654</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, III, 3, pp. 70-72.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>656</sup> BONNET, Corinne, *op.cit.*, 1996, p. 126.

<sup>657</sup> LORAUX, Nicole, *op.cit.*, 1989, p. 149.

douloureux – « Qual immenso dolore, ahi, mi conquide ? » – et ceux de l'accouchée se superposent<sup>658</sup> :

C'est à Héraclès, celui de Sophocle, qu'il revenait d'aller plus loin dans l'interprétation de la souffrance physique. Héraclès, héros de la force, réduit, en une catastrophe finale, au statut d'*áthlion démas*, de corps misérable, Héraclès qui pleure et crie, et qui constate : 'sous pareil coup, je me découvre, malheureux, une simple femelle' (*Trachiniennes*, v. 1075).<sup>659</sup>

Les cris d'Hercule se cristallisent en écho de ceux d'Iole qui, saisie par la passion amoureuse pour Hercule, s'exclame, découvrant qu'elle a été victime de Vénus : « O mè infelice, ò misera, che fei ? / Vccidetemi, oh Dei ». <sup>660</sup> Le cri tragique d'Iole est déjà inscrit dans son nom, dont « l'évocation insistante de la germination [...] se relie fugacement à la fleur de violette (íon) et, dans le contexte immédiat de déploration, [...] aussi implicitement [au] cri de douleur tragique ('Ió) ». <sup>661</sup>

La douleur tragique d'Hercule dans la deuxième scène du dernier acte, constitue – avant d'être le présage d'une virilité transcendante à venir – l'expression de deux douleurs superposées : une féminine et l'autre masculine. La tunique empoisonnée par le philtre de Nessus – que Diodore appelle *khitón* et Sophocle *péplos* – loin d'être un vêtement « neutre » qui purge Hercule de ses passions charnelles, constitue,<sup>662</sup> depuis Sophocle, un vêtement destiné expressément aux épouses. Dans les *Trachiniennes*,

Sophocle met en scène le processus qui conduit Déjanire à adresser à Héraclès une tunique enduite du sang de Nessos. Vêtement de sacrificateur, dit-elle, mais elle en attend un effet de magie érotique puisque ce don doit à ses yeux sceller à nouveau son union avec le héros, à ceci près que ce dernier est implicitement dans la position de l'épousée à qui l'on offre un beau vêtement. Or à ce présent Déjanire donne plus volontiers le nom de *péplos* que celui, apparemment plus pertinent, de *khitón*. Langage de tragique, fatalement imprécis, disent les lexiques qui, pour ne pas rendre compte d'une 'anomalie', préfèrent généralement la neutraliser sous la rubrique 'approximation'. Sans croire à la validité d'un pareil argument,

---

<sup>658</sup> Loraux insiste sur « l'équivalence du *pónos* guerrier et de celui de l'accouchée » et sur sa valeur « déséquilibrante ». In *ibid.* p. 47.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 49. Loraux ajoute que « le surmâle abattu donne le nom d'*odúnai*, et la description qu'il en fait évoque avec précision ce que les Grecs disent des maladies des femmes : spasme et déchirement, contrainte perfide torturant les flancs, fleur de délire, chaleur insupportable, en un mot, Héraclès est travaillé par une souffrance qui n'a d'égale que celle des femmes en couches ». In *ibid.*, p. 50.

<sup>660</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, III, 3, p. 74.

<sup>661</sup> PRALON, Didier : « Héraclès-Iole », in JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996, pp. 51-75 : 69. Dans l'*Ercole amante*, c'est Hyllus qui lance le cri tragique « Iole, Iole » lorsqu'il se précipite dans la mer.

<sup>662</sup> Loraux avance que le *péplos*, don d'Athéna, « fait partie intégrante de l'équipement du héros ». Pour « mentionner la beaucoup plus célèbre tunique qui adhère jusqu'à la mort au corps meurtri d'Héraclès, Diodore emploiera normalement le mot *khitón* ». In LORAUX, Nicole, *op.cit.*, 1989, pp. 153-154.

qui mésestime la parfaite rigueur de la langue de Sophocle, je ferai observer que, dans les *Trachiniennes*, ce *péplos* est à la fois voile de mort – machination de femme comme le voile où Clytemnestre a emprisonné Agamemnon – et parure ambiguë qui fera d’Héraklès ‘une simple femme’.<sup>663</sup>

La mort que l’épouse jalouse inflige à Hercule au moyen du *péplos* empoisonné – et que la figure comique du serviteur Lichas ne peut qu’applaudir chaudement en moralisant : « Il penoso destin per sè finito / D’vn amante importun, d’vn reo marito »<sup>664</sup> – cette mort est clairement une allusion à l’acte d’émasculation du héros. Déjanire, consolée par Lichas, ne regrettera d’ailleurs pas son geste :

DEIANIRA.  
Ohimè dunque che fia ?

LICCO.  
Forz’è ch’io rida  
Quel ch’è stato mai sempre  
Da che morte impugnò falce homicida,  
Ch’altri auuien, che si stempre  
In pochi, & altri in copiosi lutti.  
Mà chi muore suo danno.  
Che tosto; ò tardi si consolan tutti.

DEIANIRA.  
Saranno almen le ceneri d’Alcide  
Le più pompose de’ funebri honori  
E più sparse di lagrime, e di fiori.<sup>665</sup>

Cette féminisation et émasculation symbolique du héros/Louis XIV, comment est-elle transposable et interprétable au niveau politique réel ? Pourquoi Buti introduit-il des éléments qui, loin d’élever la force et le pouvoir du héros, les réduisent sensiblement tout en limitant Hercule à un cadre établi par la volonté de Jupiter ? Buti insère un espace significatif pour la *vituperatio* du héros. Aerccke remarque : « the ostensible subject of *Ercole amante* is not so much Hercules the hero as Hercules the scoundrel: an immoral and jealous monomaniac who forgets his innate heroic qualities and who is rescued from perpetual infamy only by a mysteriously intervening force ».<sup>666</sup> Quelle est cette « force intervenante » qui sauve le héros d’une « infamie perpétuelle » ? Qui est cette Junon et ce Jupiter qui, en guise d’un *deus ex machina*, interviennent pour rétablir l’ordre ? Dans l’avant-dernière scène, les mots de Junon sont clairs : l’apothéose d’Hercule ainsi que le

---

<sup>663</sup> Ibid., p. 159.

<sup>664</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, V, 2, p. 146.

<sup>665</sup> Ibid., V, 3, pp. 150-152.

<sup>666</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.176.



mariage d'Iole avec Hyllus sont la volonté de la suprême divinité, Jupiter, à laquelle le héros ne peut que tacitement consentir : « Se à pró d'vn vero amore il giusto Giove / Merauiglie non fa / A che riserberà sue maggior proue? ». <sup>667</sup>

Il est possible de voir dans les personnages de Junon et de Jupiter, Anne d'Autriche et Mazarin respectivement, en vrais « machinistes » de la Paix des Pyrénées et des festivités organisées pour les noces de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse. L'élévation du pouvoir et de la virilité d'Hercule/Louis XIV est restreinte et canalisée dans des bornes circonscrites et établies par le Cardinal afin de marquer le caractère bicéphale du règne. Ce n'est qu'après la mort de Mazarin, advenue le 9 mars 1661, que le culte du Roi-Soleil fut officiellement inauguré. <sup>668</sup> En témoigne la traduction française de l'*Ercole amante*, intitulée *Hercule amoureux*, qui comporte des changements significatifs dans le personnage d'Hercule par rapport à l'original italien. Le traducteur anonyme du livret s'est efforcé de mettre en valeur le pouvoir (absolutiste) d'Hercule/Louis XIV au détriment de la conception d'un pouvoir partagé, inscrite dans le texte original. Si Buti écrivit l'*Ercole amante* du vivant de Mazarin, les changements introduits dans la version française montrent que le traducteur a su tirer profit de la mort du Cardinal et trouver sa place parmi les premiers artisans du mythe qui fit de Louis XIV le Roi-Soleil.

---

<sup>667</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 166, V, 4, p. 156.

<sup>668</sup> « [A] new festive cycle was officially initiated, once again primarily by means of visual rhetoric, at the famous *carrousel* of the Five Nations that was performed, near the Louvre, on the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> days of June – the month of the Summer solstice – 1662. This *carrousel*, held only weeks after the final performance of *Ercole amante*, officially confirmed the beginning of the cult of Louis as the Sun King ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p.183.

#### IV. De l'*Ercole amante* à l'*Hercule amoureux* : Vers une réévaluation d'une « mauvaise traduction »<sup>669</sup>

---

##### 1. *HERCULE AMOUREUX* : LA TRANSFORMATION DE L'*ERCOLE AMANTE*

Si j'ose aborder ce sujet devant vous, c'est que ce découragement même, le renoncement précoce dont je parle et dont je pars, cet aveu de faillite devant la traduction, ce fut toujours, en moi, l'autre face d'un amour jaloux et admiratif : passion pour ce qui, s'endettant infiniment auprès d'elle, appelle, aime, provoque et défie la traduction, admiration pour ceux et celles que je tiens pour les seuls à savoir lire et écrire : les traductrices et les traducteurs.

— Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*

Le présent chapitre a pour but d'analyser la traduction française de l'*Ercole amante*, intitulée *Hercule amoureux*, qui ne fait que rarement l'objet des analyses littéraires. Publiée avec l'original italien, en 1662, dans une édition bilingue (Figure 2),<sup>670</sup> la traduction se révèle cependant pertinente pour une compréhension plus profonde de l'opéra présenté lors du mariage de Louis XIV.<sup>671</sup>

Écrite entre 1660 et 1662, la traduction de l'*Ercole amante* témoigne non pas seulement de la difficulté de transposer un texte d'une langue à une autre, mais aussi d'une politique de la traduction, particulièrement saillante en 1661, année de la mort du Cardinal Mazarin et du début du règne absolutiste de Louis XIV. Cette transformation politique est codifiée dans la traduction de l'*Ercole amante*, l'*Hercule amoureux*. George Steiner a constaté qu'une « culture est un enchaînement de traductions et de transformations de constantes (si l'on se souvient que la 'traduction' tend toujours vers la 'transformation') ». <sup>672</sup>

---

<sup>669</sup> Une version de ce chapitre paraîtra, en italien, dans un volume dédié à Francesco Buti (Luisi, Francesco (éd.) : *Francesco Buti tra Roma e Parigi. Diplomazia, poesia, teatro*. Parma/Venezia, 2008). Je remercie mon amie et collègue Barbara Nestola pour sa lecture diligente de la version italienne de ce chapitre.

<sup>670</sup> BUTI, Francesco : *Ercole amante / Hercule amoureux*. Paris : R. Ballard, 1662.

<sup>671</sup> Il existe une version bilingue où les titres sont en italien et le corps du texte en français (Paris : R. Ballard, 1662, in-4°) ainsi qu'une version entièrement bilingue (Paris : R. Ballard, 1662, in-4°).

<sup>672</sup> STEINER, George : *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London / New York / Toronto, Oxford University Press, 1975, p. 572.

ERCOLE  
AMANTE.

TRAGEDIA.

Representata per le Nozze delle Maestà  
Christianissime.

HERCVLE  
AMOVREUX.

TRAGEDIE.

Representée pour les Noces de leurs Majestez  
Tres-Chrestiennes.



A PARIS,  
Par ROBERT BALLARD, seul Imprimeur  
du Roy pour la Musique.

M. DC. LXII.

*Avec Privilege de sa Majesté.*

Figure 2 : Frontispice de l'*Ercole amante / Hercule amoureux*, Paris, 1662. Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica).

La traduction de l'opéra d'une langue à l'autre – avec l'*Hercule amoureux* – constitue un chaînon incontournable pour la compréhension des transformations politiques, culturelles et textuelles advenues, vers la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, lors du passage de l'opéra italien en France. Il sera question de situer la traduction de l'*Ercole amante*, d'un côté, dans le contexte de la transformation dynastique et culturelle et, de l'autre, dans celui de la politique des sexes et des genres. Le concept autour duquel sont échafaudées, surtout depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la théorie et la pratique de la traduction, à savoir la « fidélité »,<sup>673</sup> témoigne du souci de concevoir l'« enchaînement » des textes et des traductions selon un processus éthique appartenant à l'imaginaire d'un noyau familial et des êtres sexués. Rapprochons-nous donc à ce « secteur de transformation partielle, de dérivation, de réexpression parallèle [qui] sculpte en grande partie notre sensibilité et notre culture » et que George Steiner – s'appuyant, lui aussi, sur un imaginaire sexué – définit comme « la *matrice* d'une culture ».<sup>674</sup>

## 2. CAMILLO LILLI : PSEUDO-TRADUCTEUR DE L'*ERCOLE AMANTE*

En 1913, Henry Prunières décrit le livret de l'*Ercole amante* ainsi que sa traduction avec les mots suivants :

C'est un pauvre poème que celui de l'*Ercole Amante*. Buti en vieillissant a perdu ses qualités d'invention dramatique; [...] On ne peut rien concevoir de plus plat, de plus naïvement compliqué que l'intrigue de l'*Ercole*. Le livret a pourtant exercé une influence indiscutable sur les créateurs de l'opéra français. Imprimé, chez Ballard, avec une traduction française versifiée en regard du texte italien, il fut tiré à un grand nombre d'exemplaires et Quinault l'a certainement lu et relu, car il s'est plus d'une fois souvenu de certaines situations de l'*Ercole* en écriant ses tragédies lyriques.<sup>675</sup>

---

<sup>673</sup> Il est intéressant d'observer que les ouvrages structurés autour de la question de la « fidélité », n'analysent pas l'impact moral contenu dans ce mot – comme si le mot « fidélité » se soit désormais affirmé comme *topos* dépourvu d'ambiguïtés ne méritant, pour ce fait même, plus aucune réflexion. Aussi Amparo Hurtado Albir, auteur de *La notion de fidélité en traduction*, n'analyse en aucun moment « la notion de fidélité » qu'il considère comme donnée existante et immuable. Voir HURTADO ALBIR, Amparo : *La notion de fidélité en traduction*. Paris : Didier Érudition, 1990. Et Georges Mounin, auteur de *Les belles infidèles*, avance dans son ouvrage *Linguistique et traduction* (chapitre « Traduction fidèle... mais à quoi ? »), sans trop se poser de questions sur la portée de sa comparaison, que « chez nous [en France] les traductions, comme les femmes, pour être parfaites, doivent être à la fois fidèles et belles ». In MOUNIN, Georges : *Linguistique et traduction*. Bruxelles : Dessart et Mardaga, 1976, p. 145.

<sup>674</sup> In STEINER, George, *op.cit.*, 1998, p. 559. Mise en relief par moi.

<sup>675</sup> PRUNIERES, Henry : *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris : Champion, 1913, p. 282.

Le célèbre jugement d'Henry Prunières – qu'il prononce sur le livret de l'*Ercole amante*, livret écrit, en 1660, par Francesco Buti et traduit en français, entre 1660 et 1662, avec le titre *Hercule amoureux* – est ouvertement péjoratif. Ce jugement fut cependant assez persistant et créa une opinion défavorable sur l'*Ercole amante* tout au long du dernier siècle. Il est très probable qu'il soit à l'origine du manque d'intérêt accordé au livret de la part des chercheurs. La critique du livret italien fut doublée par le commentaire peu favorable de Prunières sur la traduction du livret en français : « Le commentaire du Prologue [est] de l'Italien Camillo Lilli [...]. On lui attribue généralement la mauvaise traduction en alexandrins français des vers de Buti. »<sup>676</sup> Or nous avons récemment démontré que Camillo Lilli n'est certainement pas l'auteur de la traduction française du livret, même s'il a commenté le *Prologue* (de l'original italien, non de la traduction) de l'*Ercole amante* (Figure 3).<sup>677</sup>

Camillo Lilli – ou, plus probablement, Lillii – fut « Commissario de' Conti, ed Archivj nelle Provincie dell'Umbria, e Marca »,<sup>678</sup> charge qu'il obtint par le Pape Urbain VIII. Proche du Cardinal Mazarin, Lillii fut « spedito dal Cardinale Mancini allora Prelato a condurre in Francia le tre Nipoti del Cardinale Mazzarino suo Congiunto [Maria, Ortensia ed Olimpia], il quale conosciuto il di lui merito, e fattolo ancora conoscere al Re Luigi XIV. il grande, lo fece trattenere colà con titolo, ed assegnamento d'Istoriografo Regio ». <sup>679</sup> Dans sa fonction d' « historiographe royal », Lillii fut

scelto a scrivere materie Storiche di quel Regno, non più trattate (almeno diffusamente) dagli Scrittori Francesi, applauditione dalli Letterati della Corte, a' quali comunicò le sue incominciate fatiche, ed avrebbe di gran lunga sorpassata. La aspettazione, che perciò grande ebbesi di lui, se la Morte, che nel 1660, troncogli il corso della vita, e della gloria, non avesse insieme reciso il filo alla tessitura di quell'Opera, la quale per tal cagione non potè dare alla luce.<sup>680</sup>

Il est très improbable que Camillo Lillii, historien italien qui est arrivé en France seulement à l'âge de cinquante ans<sup>681</sup> et qui n'y a passé que la dernière décennie de sa

---

<sup>676</sup> Ibid.

<sup>677</sup> La tradition attribue, à tort, la traduction du livret *Ercole amante* à Camillo Lilli. Pour l'identification de la personne de Camillo Lilli je renvoie à mon article « Dall'*Ercole amante* all'*Hercule amoureux*. Verso una rivalutazione della 'mauvaise traduction' del libretto », *op.cit.*, 2008 (à paraître).

<sup>678</sup> LILLII, Camillo : *Istoria della città di Camerino*. Bologna : Arnaldo Forni Editore, 1991. [réimpression anastatique], p. iv (*Préface*).

<sup>679</sup> Ibid.

<sup>680</sup> Ibid., pp. iv-v.

<sup>681</sup> « Camillo Lillii nacque di Nobile Famiglia nella Città di Camerino nel principio del decimo sesto Secolo ». In *ibid.*, p. 3 (*Prefazione*).

vie, soit le traducteur français d'un texte poétique italien.<sup>682</sup> N'est d'ailleurs attesté ni sa connaissance de la langue française, ni son affinité poétique.<sup>683</sup>

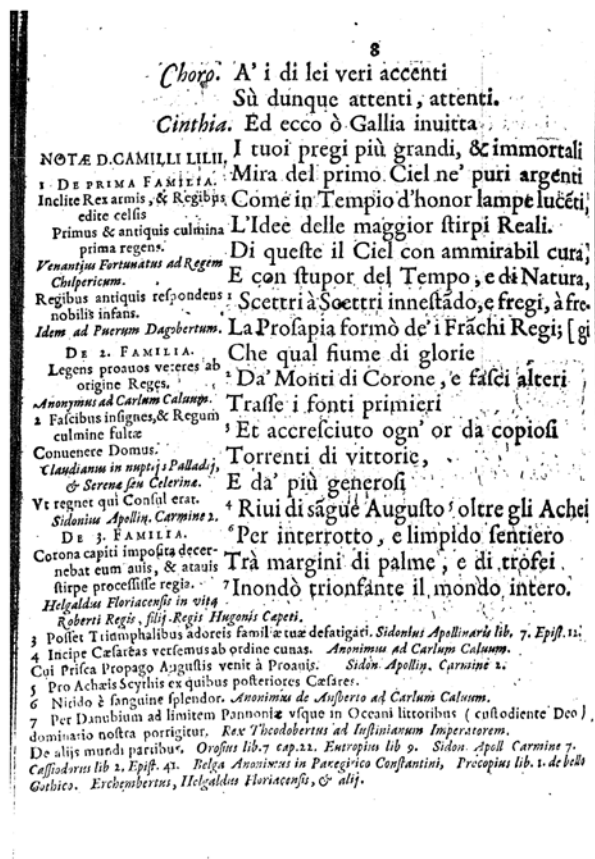


Figure 3 : Page 8 de la version italienne de l'*Ercole amante* / *Hercule amoureux* avec les notes de l'historiographe royal, Camillo Lillii. Paris, 1662. Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica).

<sup>682</sup> Aussi Geneviève Duval-Wirth, suivant Prunières, avance que « le traducteur serait peut-être un certain Camillo Lillio, francisé en Lilius, un Italien vivant en France depuis 1654 ». In DUVAL-WIRTH, Geneviève: « Accueil et répercussions des livrets italiens à la Cour de France de la minorité au mariage de Louis XIV », in BEC, Christian et Irène MAMCZARZ (éds.) : *Le théâtre italien et l'Europe. XV<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles. Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International, Paris, 17-18 octobre 1980*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983, pp.143-170 : 151. Dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, le traducteur de l'*Ercole amante* est d'ailleurs indiqué par « Camillo » ou bien « Camille ».

<sup>683</sup> Le seul ouvrage de Lillio qui nous est parvenu est sa *Istoria della città di Camerino di Camillo Lillii Istoriografo di Luigi XIV. Il Grande Re di Francia*, volume dont l'impression fut commencé en 1652 et conclue seulement en 1835. Dans l' « Avvertenza » précédant la *Istoria* de Lillio, l'éditeur avance que « la vicenda tipografica dell'opera del Lillio (un'opera la cui stampa venne iniziata nel 1652 e venne ultimata solo nel 1835) è anche più complessa di quanto non appaia dalla Prefazione che figura negli esemplari 'suppliti' da Filippo Camerini ». Voir LILLIO, Camillo, *op.cit.*, 1835.

Le traducteur de l'*Hercule amoureux* reste donc encore à identifier et la traduction de l'*Ercole amante* anonyme. De là, le présent chapitre écarte la spéculation sur l'identité du traducteur et se focalise sur la traduction du point de vue de la textualité.

### 3. VERS UNE HISTORISATION DE LA « MAUVAISE TRADUCTION »

Le point de départ est une reconsidération et une réévaluation de l'adjectif qualificatif « mauvais » employé par Prunières. Prunières a posé un jugement esthétique qui reste, jusqu'au présent, quasi incontesté. Rares sont les analyses qui cherchent à contextualiser et à historiciser le concept d'une « mauvaise » traduction.<sup>684</sup> Le présent chapitre part de la prémisse qu'il soit très improbable que le traducteur ait qualifié sa propre traduction, écrite lors des noces de Louis XIV, donc d'un événement de suprême importance, et destinée à un public aristocratique, comme « mauvaise ». Il est plus probable qu'il ait cherché à écrire une « bonne » traduction pour satisfaire aux exigences dictées par l'occasion et par le public. Avec la perspective d'être publié dans un même volume avec l'original italien de Buti, le traducteur a certainement tout fait pour que sa traduction soit appréciée auprès de son public français et de ses lecteurs illustres.

Dans le présent chapitre il s'agira de relever, à partir d'une analyse textuelle, les éléments pertinents et significatifs qui permettent d'approfondir le statut et la conception de la traduction au XVII<sup>e</sup> siècle – qui ne fut pas considérée comme un art annexe, mais, bien au contraire, comme un art sérieux et important.<sup>685</sup> La thèse qui sous-tend le présent chapitre est que la théorisation et la pratique de la traduction en France<sup>686</sup> furent impliquées, d'un côté, dans la politique de la construction d'un propre langage poétique français, détaché du cadre poétique italien, et, de l'autre côté, dans la transmission, affirmation et perpétuation d'une politique sexuelle. Il sera démontré que la traduction,

---

<sup>684</sup> L'une des rares exceptions est le récent article de Michael Klapser intitulé « *Ercole amante – Hercule amoureux* : The poetics of the French translation of an Italian 'Tragedia per musica' » qui paraîtra prochainement dans les Actes du Colloque « Hernani », organisé à l'Université de Tours en 2006.

<sup>685</sup> Que la traduction (des anciens, mais surtout celle de la bible) – et les traducteurs – furent pris très au sérieux le démontre le cas d'Etienne Dolet, auteur du traité intitulé *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540), et « martyr des traducteurs car il fut brûlé à Paris à cause d'un prétendu contre-sens dans une traduction de l'*Antiochus* de Platon ». In HURTADO ALBIR, Amparo, *op.cit.*, 1990, p. 15.

<sup>686</sup> Pour l'approfondissement de la théorie et pratique de la traduction au XVII<sup>e</sup> siècle en France voir l'œuvre de Roger Zuber intitulée *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*. Zuber insiste sur le rôle fondamental des traductions faites, en France, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle pour une compréhension plus nuancée de la composition littéraire en France. Voir ZUBER, Roger : *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*. Paris : Albin Michel, 1994.

d'autant plus si destinée à un événement de majeure importance dynastique, tel le mariage aristocratique, excède les discussions purement esthétiques et poétiques et est, bien au contraire, inextricablement liée à des questions d'une politique de la traduction.<sup>687</sup>

Le traducteur de l'*Ercole amante* opéra au sein des critères esthétiques et idéologiques qui avaient, au long du XVII<sup>e</sup> siècle, leur validité, fonctionnalité et signification propres. A travers la *transmétrisation*,<sup>688</sup> c'est-à-dire la transposition du polymètre italien en alexandrins français (mètre dominant, mais pas exclusif de la traduction, contenant plus de syllabes que la version italienne), qui jalonne l'amplification (s'il on veut : auto-imposée) du volume textuel original, ouvre au traducteur un vaste champ interprétatif. La dilatation du corps textuel n'est pas une opération neutre sujette aux questions purement esthétiques. Dans le volume textuel supplémentaire s'inscrit le travail du traducteur qui ne cherche pas seulement à transposer la métrique italienne à la métrique française, mais qui comble la différence métrique par une explication, interprétation et transformation du texte de départ. Le traducteur est un *interpretes*<sup>689</sup> qui, à travers la *transmétrisation* et la *transstylisation*,<sup>690</sup> transforme et met à jour le texte original à la culture dans et pour laquelle il traduit. Les dilatations explicatives, les expansions ornementales et les tours syntaxiques entrepris par le traducteur témoignent de sa volonté d'adapter le texte de départ à un public nouveau. L'effort du traducteur de transformer le bagage culturel des lecteurs italiens à celui du

---

<sup>687</sup> « Politics, in the widest sense of the term, and translation are activities that have always been linked – in the present as much as in the Middle Ages and the Renaissance. Yet for many years, the cultural, political and ideological aspects of rewriting/translation, as well as the importance and ubiquity of these activities, have been obscured by other interests : among them, a strong focus on national literatures and national 'genius', which precluded the study of translation. » Pour une analyse de la « politique » de la traduction voir BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, Luise VON FLOTOW et Daniel RUSSELL (éds.) : *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2001.

<sup>688</sup> Per il termine vedi BORSETTO, Luciana : *Tradurre Orazio, Tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*. Padova : Cleup, 1996, p. 50.

<sup>689</sup> Le substantif latin *interpretes* dénote, en latin, un traducteur qui traduit « ad verbum », alors que dans l'évolution du mot s'est inscrite la dimension herméneutique qui conçoit la traduction comme « interprétation ». Aussi, dans *De optimo genere oratorum*, Cicéron utilise-t-il le mot « interpretes » (traducteur « ad verbum ») en l'opposant à « orator » (traducteur « libre ») : « nec converti ut interpretes, sed ut orator ». La confusion entre les significations des mots est accrue davantage dans la traduction anglaise du même passage qui rend le passage avec les mots suivants : « and I have rendered them not as a translator, but as an interpreter ». Kenneth Lloyd-Jones insiste sur la différence entre ces mots : « An 'interpretes-translator' seeks to insert himself minimally into whatever it is he is carrying over from source to target, interposing himself as the most faceless go-between possible, whereas the 'orator-interpreter' consciously fashions his version in order to convince us as to what he believes the original means. Cicero's distinction thus reflects a primary sense of obligation to the target language and its public. » In LLOYD-JONES, Kenneth : « Erasmus, Dolet and the Politics of Translation », in BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, Luise VON FLOTOW et Daniel RUSSELL (éds.), *op.cit.*, 2001, pp. 37-56 : 38.

<sup>690</sup> BORSETTO, Luciana, *op.cit.*, 1996, p. 52.



public français se montre déjà à un niveau lexical assez superficiel : le traducteur passe, à plusieurs reprises, du nom propre au substantif commun, suppléant, à titre d'exemple, « La Lune » à « Cinzia » ou bien « Le Centaure » à « Nesso (Centauro) ». Le processus inverse est aussi bien attesté : au lieu du « Ré de' Galli » figure « Louis », au lieu du « rifiutato amante » « Hercule ». <sup>691</sup> Le processus de la mise à jour et de l'adaptation du texte original à un nouveau public est cependant polyédrique et s'inscrit dans de différentes strates textuelles. Au niveau lexical, le traducteur de l'*Ercole amante* procède non pas seulement par substitutions interprétatives et éclaircissantes – comme dans ces exemples-ci –, mais soit par extensions, périphrases et insertions d'un nouveau corps lexical, soit par diminutions, omissions et éliminations du texte de départ. L'amplification et la diminution, deux mouvements contraires, se côtoient dans la traduction.

Il sera donc question, d'un côté, d'insérer toutes les opérations interprétatives et altérantes effectuées par le traducteur dans le contexte des discussions ferventes autour de la traduction et, de l'autre, de démontrer que le maniement du texte-source relevait, de la part du traducteur, d'une sensibilité particulière pour l'adapter aux exigences spécifiques, telles les noces royales. La traduction de l'*Ercole amante* est pertinente et significative surtout pour deux raisons – d'ordre poétique et politique. 1) La traduction du livret constitue une mise à jour du livret italien et l'insère dans le contexte littéraire et poétique français. Elle se situe à la charnière entre différentes théories de la traduction contemporaines, dont l'axe principal se dessine autour de la conception de « fidélité » vs. « infidélité ». Exactement en cette période-là fut forgée l'expression de « belles infidèles » qui rapproche le domaine esthétique au domaine ontologique. <sup>692</sup> 2) Les maniements et mises à jour effectués par le traducteur, dont les amplifications et les omissions, témoignent d'une politique de la traduction. D'un côté, le traducteur intervient comme une instance régulatrice opérante dans un système politique absolutiste. Il émule l'original italien en l'adaptant aux exigences monarchiques françaises et en le transformant en panégyrique destiné au roi. De l'autre, le traducteur intervient comme instance morale / moralisante en promouvant une politique des sexes et des genres censée s'insérer dans le contexte des événements dynastiques particuliers. Il réécrit, altère et corrige la conception non seulement esthétique, mais aussi éthique du texte-source.

---

<sup>691</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, *Argomento*, pp. 4 ; 5.

<sup>692</sup> L'expression « belles infidèles » fut forgée par Gilles Ménage, « savant » et auteur des *Origines de la langue française*, à propos des traductions de Nicolas Perrot d'Ablancourt. Ménage compara les traductions de d'Ablancourt aux femmes qui sont « belles mais infidèles ». Voir ZUBER, Roger, *op.cit.*, 1995, p. 195.

Les modifications entreprises par le traducteur témoignent du vif débat, dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, autour de la traduction et son statut. Deux conceptions contradictoires de la traduction s'opposent, se croisent et, parfois, se superposent. L'une, relevant de la tradition médiévale – favorise la traduction « ad verbum ». L'un des principaux représentants de ce courant a été Pierre-Daniel Huet. Huet a composé, en 1661, le *De Interpretatione Libri Duo*,<sup>693</sup> où la théorie et pratique de la traduction des langues modernes sont calquées sur le modèle et la méthodologie des langues anciennes. En témoigne déjà son choix du latin comme langue de composition du traité. Tout en suivant le précepte horatien du « fidus interpres » forgé dans l'*Ars poetica*,<sup>694</sup> Huet établit ses réflexions sur la traduction autour de la centralité du texte de départ et de la notion de « fidélité ». La traduction « ad verbum » se focalise plus sur la connaissance (parfaite) de la langue de départ qu'aux questions poétiques et esthétiques du texte d'arrivée. Aussi Huet préfère-t-il les traductions « laides, mais fidèles ».<sup>695</sup> S'opposent à cette conception de la traduction les représentants des « belles infidèles », dont Nicolas Perrot d'Ablancourt, qui, plus attentifs au texte-cible qu'au texte-source, mettent en valeur la transmission du sens tout en se concentrant sur le langage élaboré et éloquent du texte d'arrivée. Est ainsi mise en relief la traduction comme « œuvre d'éloquence ». Pour Perrot d'Ablancourt, « presque par tout on voit le sens, ce qui suffit à un traducteur, car de vouloir rendre tous les mots dans une œuvre d'éloquence, ce seroit tenter une chose impossible ».<sup>696</sup> Selon d'Ablancourt, le traducteur est contraint d'altérer le texte de départ afin d'obtenir une « belle » traduction, beaucoup préférable à une traduction « fidèle » : « Souvent on est contraint d'ajouter quelque chose à sa pensée pour l'éclaircir ; Quelquefois il en faut retrancher une partie pour donner jour à tout le reste. Cependant, cela fait que les meilleures traductions paroissent les moins fideles ».<sup>697</sup> Combattant acharné contre les traductions « fidèles » issues de la plume d'un « grammairien » et non d'un traducteur, d'Ablancourt avance que « veritablement les endroits où je languis davantage dans ma traduction sont les plus fideles, si c'est fidelité que de retrancher la

---

<sup>693</sup> HUET, Pierre-Daniel : *De Interpretatione Libri Duo*. Paris : Cramoisy, 1661.

<sup>694</sup> « Dans son *Ars Poetica* 133 (26 av JC), Horace utilisait l'expression 'fidus interpres' pour se référer aux traducteurs qui pratiquaient la traduction littérale ; [...] jusqu'à la fin du XVII<sup>ème</sup> la fidélité fut souvent comprise comme une 'équivalence formelle'. » In HURTADO ALBIR, Amparo, *op.cit.*, 1990, p. 13.

<sup>695</sup> Voir BORSETTO, Luciana, *op.cit.*, 1996, p. 260.

<sup>696</sup> PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas : « Préface à la traduction de *L'Octavius de Minucius Felix* », in *Lettres et préfaces critiques*, publiées avec une introduction, des notices, des notes et un lexique par Roger Zuber, *op.cit.*, 1972, pp. 105-112 : 110.

<sup>697</sup> PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas : « Préface à la traduction des *Annales* de Tacite », in *op.cit.*, 1972, pp. 113-130 : 122.

plus belle partie de son Auteur, qui est sa force et son éloquence, pour garder la propriété de chaque terme, qui n'est que la science d'un Grammairien ». <sup>698</sup> Pour d'Ablancourt, la traduction est comparable à « un habit à la mode » maniable et changeable selon le contexte, car le traducteur est « un homme libre qu'un malheur a rendu esclave » et dont « l'esprit [...] ne peut s'empescher d'éclater en quelques endroits ». <sup>699</sup> Selon d'Ablancourt, l'altération du texte-cible constitue un élément incontournable, voire nécessaire, dans le processus de la traduction.

Entre ces deux propositions qui déclinent, grosso modo, les positions des « anciens » et des « modernes », se dessinent les voix plus nuancées propageant un modèle mixte entre les deux. Représentant d'un modèle mixte est le maître du « bon usage », Claude Vaugelas, qui cherche à lier la connaissance des « Anciens » aux exigences « modernes » de la cour. <sup>700</sup> La question de la traduction est intimement liée à la *Querelle des Anciens et des Modernes*, qui jalonne la question de l'érudition et de la galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle. Traduire pose le traducteur d'emblée devant un paradoxe insoluble : soit il reste « fidèle » aux anciens et au texte de départ – au « goût du collège » pour le dire avec Malherbe –, soit il reste « fidèle » aux modernes et à l'art poétique – au « goût du Louvre ». <sup>701</sup> Le jugement sévère proféré par Prunières sur la « mauvaise traduction » de l'*Hercule amoureux* ne tient aucunement compte du cadre complexe et du chiasme entre l'art de la traduction et l'art poétique au sein desquels opérait le traducteur de l'*Ercole amante*. Les adjectifs « bon » et « mauvais » ne constituent pas un jugement pertinent à l'analyse du livret traduit. Il semble plus pertinent d'identifier et d'analyser les écarts – obtenus par le

---

<sup>698</sup> Ibid., p. 129.

<sup>699</sup> PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas : « Préface à la traduction de *Les Guerres d'Alexandre par Arrian* », *op.cit.*, 1972, pp. 131-144 : 139-140.

<sup>700</sup> « [Le bon vsage] c'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'escrire de la plus saine partie des Auteurs du temps. Quand ie dis la Cour, i'y comprends les femmes comme les hommes, & plusieurs personnes de la ville où le Prince reside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la Cour participent à sa politesse. Il est certain que la Cour / est comme un magasin, d'où nostre langue tire quantité de beaux termes pour exprimer nos pensées, & que l'Eloquence de la chaire, ny du barreau n'auroit pas les graces qu'elle demande, si elle ne les empruntoit presque toutes de la Cour. Je dis presque, parce que nous auons encore un grand nombre d'autres phrases, qui ne viennent pas de la cour, mais qui sont prises de tous les meilleurs Auteurs Grecs & Latins, dont les despoüilles font vne partie des richesses de nostre langue, & peut-estre ce qu'elle a de plus magnifique & de plus pompeux. » In C.F.D.V. [VAUGELAS, Claude Favre de] : *Remarques svr la Langve Française vtilles a cevx qvi vevlent bien parler et bien escrire*. Paris : Chez la Veuve lean Camvsat et Pierre Le Petit, 1647, s.p (Préface).

<sup>701</sup> Malherbe sur la traduction du 33<sup>e</sup> livre de Live. In LADBOROUGH, R. W. : « Translation from the Ancients in Seventeenth-Century France », in *Journal of the Warburg Institute*, 2 : 2., octobre 1938, pp. 85-104 : 85.

choix délibéré du traducteur – qui séparent l’original de la traduction et qui témoignent des soucis esthétiques et politiques.

Dans l’*Hercule amoureux*, les changements qui visent à fournir une explication ou un éclaircissement de passages considérés « obscurs » sont rares. On les rencontre, en guise d’exemple, au niveau des substitutions ou amplifications de syntagmes nominaux explicatifs, comme dans l’ « Argomento », où le traducteur ajoute à « la veste lasciatagli già da Nesso Centauro » l’adjectif « mourant » : « Le Centaure *mourant* luy a laissé une chemise ». <sup>702</sup> Le même type de substitution est repérable dans le « Prologo », où la question italienne « *Mà voi che più tardate inclite Idee ?* » est traduite par l’impératif « Descendez icy bas, ô Familles Illustres » avec une transformation d’un *abstractum* (« Idee ») en *concretum* (« Familles »). <sup>703</sup> Un autre exemple nous est fourni dans le troisième acte, dans lequel le catalogue des monstres tués par Hercule, « *La palude Lerneà / E la Selua Nemeà / Nou’Idre, altri Leoni à far qui meco / Gloriosi contrasti* » est synthétisé en un mot : « Monstres ». <sup>704</sup> Il est pourtant significatif que le nombre des transformations et transpositions effectuées par pur souci de « nettoyage » de passages « obscurs » soit relativement exigü. En revanche, abondent les transformations liées à la politique encomiastique et celle des sexes. Le traducteur entreprend de nombreux maniements qui visent, d’une part, à renforcer encore davantage le caractère panégyrique de l’original et, de l’autre, à proposer une politique des sexes et des genres altérée, éloignée de celle du texte de départ. <sup>705</sup>

Quant au premier type de maniement, le traducteur procède, à titre d’exemple, par l’introduction de verbeux éloges du monarque. A l’original italien

Nelle Cerulee Valli  
Già cede il campo ossequioso il Mare,  
E poiche qual dopo guerrieri honori  
Della Beltà fù sposo Ercole al fine,  
Tal dopo mille allori  
E nel primo confine  
Di sua florida etade il Ré de’ Galli,

---

<sup>702</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, 1662, *Argomento*, s.p. Mise en relief par moi.

<sup>703</sup> *Ibid.*, *Prologue*, pp. 16-17.

<sup>704</sup> *Ibid.*, III, 1, pp. 60-61.

<sup>705</sup> De simples inversions syntaxiques contiennent déjà souvent un souci, de la part du traducteur, de restructurer et de réorganiser la hiérarchie et l’importance des événements. Le montre l’exemple suivant de l’*Ercole amante* où Hercule dit à Venus: « *Giusto sia ch’io t’accenda / Tutte d’Arabia l’ororate selue, / E che tutte à te sueni / Dell’Erimanto le zannute belue* ». En revanche, le traducteur met en relief la victoire d’Hercule sur les monstres tout en reléguant à l’arrière-plan ses exploits amoureux : « *Le vous vais immoler tous les Sangliers de Grece, / Et ce que l’Arabie à de bois parfumez / Par moy sur vos autels vont estre consumez* ». *Ibid.*, pp. 26-27.

Su queste scene a i lieti Franchi innante  
Per accrescer diletta  
Riprenda hoggi i Coturni Ercole amante,  
E veda ogn'vn, che desiar non sa  
Vn Eroïco valore.<sup>706</sup>

correspond la traduction suivante :

Mais ce repos si doux, ces aimables merueilles  
LOVYS, nous les deuons à tes penibles veilles,  
Tes yeux toujours ouuerts au bien de ton Estat  
Sont les Astres benins qui forment tant d'esclat ;  
Car nos celestes feux avec leur influence  
Pour de si grands effets ont trop peu de puissance :  
Toy seul peux en tout temps dās ton sublime cours  
Donner à l'Vniuers le calme & les beaux jours ;  
Toy seul peux en tout temps d'un œil doux & paisible  
A tes moindres sujets deuenir accessible,  
Pendant que redoutable aux plus puissans des Rois  
Tu leur fais respecter & ton Throsne & tes droits.<sup>707</sup>

La transmétrisation effectuée à travers la mise en alexandrins sert de dispositif pour faciliter la parole prolixe du processus encomiastique qui vise à illustrer et à mettre en relief la valeur de Louis XIV. Dans l'original italien, l'effusion panégyrique est beaucoup plus contenue, alors qu'elle foisonne dans la traduction. D'un autre côté, le traducteur procède, comme le démontre ce passage-ci, non seulement par amplifications, mais aussi par omissions : le texte de départ insiste sur l'aspect théâtral et spectaculaire du livret et de l'événement, alors que la référence méta-théâtrale aux « coturni » (« Su queste scene / Riprenda hoggi i Coturni Ercole amante »), explicitement inscrite dans le texte italien, est entièrement effacée dans la version française. Se manifeste ainsi une transformation de perspective envisagée par le traducteur. Les allusions à la théâtralité du livret et de l'événement sont présentées d'une manière beaucoup plus voilée et implicite aux lecteurs français. Par contre, dans la version française, comme le montre bien l'exemple suivant, la perspective des lecteurs et spectateurs change : à travers un changement syntaxique, le traducteur transforme le public français de simples témoins passifs de l'événement aux participants actifs au processus encomiastique. Le public imaginaire du texte-source y est conçu, grammaticalement, comme objet direct et donc plus détaché et passif, alors que celui du texte-cible est exprimé par un sujet. Le public français devient ainsi une partie active dans la divulgation de la parole encomiastique :

---

<sup>706</sup> Ibid., *Prologo*, p. 18.

<sup>707</sup> Ibid., p. 19.

ERCOLE AMANTE :

HERCULE AMOUREUX :

*IL TEVERE.* Ah che mentre la terra  
Di lunga orrida guerra  
Già dileguati ammira i fati rei  
Ne beati Imenei  
Di MARIA di LVIGI  
Adorna Cinthia di più bei candori  
Noi testimoni elesse  
Di quei, ch' à spiegar và, Gallici honori.

*LE TIBRE.* *Quand par un seul Hymen on voit toute la terre  
Exempte des malheurs que produisoit la guerre,  
Le Ciel de cet Hymen honorant la splendeur  
Va du Royal Espoux estaler la grandeur.  
Dans ces vastes miroirs sacrez à la mémoire,  
Où des temps reculez se conserue l'Histoire,  
La Lune va monstret par combien de grands Rois  
Passa l'Auguste Sang qu'adorent les François,  
Afin qu'apres par tout nous allions les redire.*<sup>708</sup>

La référence à la descendance illustre des « grands Rois » et à l' « auguste sang » français constitue à la fois une amplification et une émulation qui sont absentes dans le texte original. On note aussi, que dans le texte italien, « la terra (che ammira) » forme le sujet, tandis que dans la traduction française la perspective est bouleversée. Ce n'est plus « la terre » qui admire, mais « on voit toute la terre ». Dans la version italienne, le pronom « noi » est conçu comme « testimoni », alors que le pronom « nous », dans la version française, est n'est pas introduit comme « témoignage », mais comme partie intégrante dans le processus de dissémination de la parole panégyrique : « par tout nous all[i]ons redire [les vertus d'Hercule] ». Buti crée, à travers la construction d'un public « témoinant », plus détaché et plus passif, une distance entre les lecteurs/spectateurs et la représentation de l'opéra / de l'événement (noces de Louis XIV). Cette mise à distance – qui permet aux spectateurs italiens de lire et de voir le spectacle comme une *représentation* théâtrale – est annulée dans la traduction. Dans la version française, la répétition continue du mot encomiastique (« re-dire ») proféré par des lecteurs / un public *participant* à la création de l'événement gomme la référence à la théâtralité. Le public français est confronté davantage avec l'événement qu'avec une représentation théâtrale à caractère fictif.<sup>709</sup>

---

<sup>708</sup> Ibid., *Prologo*, pp. 12-13.

<sup>709</sup> Le problème « classique » de la traduction théâtrale, à savoir comment « traduire » un texte dramatique pour qu'il soit jouable, ne se pose pas dans notre cas. Et cela pour deux raisons : 1) La traduction de l'*Ercole amante* (par le changement de mètre qui rend l'opéra irréprésentable) n'est pas destinée à la représentation, mais uniquement à la lecture. 2) Le changement de perspective s'effectue au niveau purement imaginaire, déjà au niveau de l' « inventio » textuelle. Le traducteur vise donc à un public abstrait et non pas concret. Malheureusement, les études existantes analysant la traduction théâtrale ne tiennent pas compte de cet aspect et se focalisent sur l'aspect (bien sûr non moins important) de la mise en scène. Aussi, Susan Bassnett avance-t-elle dans *Translation studies* que « the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realize. » In BASSNETT, Susan :

Il est d'ailleurs significatif, que la focalisation sur Louis XIV ne s'effectue pas seulement à travers l'amplification textuelle et la transformation syntaxique, mais aussi par un mécanisme d'omission. Aussi la référence à « Maria », explicite dans le livret italien, est-elle omise dans la traduction. « Di Maria di Luigi » est transposé en « du Royal Espoux » tout court. Certes il s'agit là d'une annulation consciente des traces et de l'influence italiennes. Il faut cependant tenir compte que ce gommage de références nationales est côtoyé d'une politique sexuelle mise en action seulement dans la traduction. Le traducteur prend en charge, comme il sera démontré au cours de ce chapitre, une construction des sexes et des genres qui ne trouve pas d'équivalent dans l'original italien.

#### 4. SUAVE, MARI MAGNO : DE LA MISE A DISTANCE (*ERCOLE*) A L'EMBARQUEMENT (*HERCULE*)

Dans la phase de fabrication du caractère absolutiste du monarque français, les paroles traduites acquièrent un poids différent. Dans le chantier de la construction du « portrait du Roi », les paroles (constamment « redites ») embrassent une valeur à la fois sérieuse, grave et austère, tout à fait absente dans l'original italien. Le jeu avec le caractère représentatif du spectacle ainsi que le plaisir tiré de la fiction et de la parole proférée, présents dans l'original, s'émeussent dans la version française. La dichotomisation entre réalité et fiction ainsi que la mise à distance des lecteurs/spectateurs, plus nettes et plus accentuées dans la version italienne, deviennent poreuses et perméables dans la traduction. Le hiatus entre spectateurs et scène qui jalonne le texte original rappelle la conception du plaisir des spectateurs telle qu'elle fut forgé par l'épicurien Lucrèce dans les vers célèbres qui ouvrent le deuxième livre de *La nature des choses* :<sup>710</sup>

---

*Translation Studies*. London / New York : Routledge, 1991, p. 120. Dans notre cas, la traduction de *l'Ercole amante* correspondrait plutôt à un « texte en prose », qui constitue, en tant que tel, une unité complète.

<sup>710</sup> Dans son analyse, Hans Blumenberg commente l'idée de Lucrèce de « suavi mare magno » : « Certes l'agrément que ce spectacle est censé procurer ne réside pas dans les tourments qu'endure autrui, mais dans la jouissance de savoir que sa propre position n'est pas menacée ». In BLUMENBERG, Hans : *Nauffrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*. Paris : L'Arche, 1994, p. 35.

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;  
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.<sup>711</sup>

Pour Lucrèce, le plaisir, la « iucunda voluptas », relève précisément de l'espace infranchissable qui sépare les lecteurs/spectateurs de l'événement. La position épicurienne, qui conçoit les « spectacula » comme une mise à distance des spectateurs qui « témoignent » aux heurs et malheurs d'autrui, est écartée de la traduction. Les lecteurs/spectateurs de la traduction française correspondent plus à l'idée pascalienne du spectateur « embarqué ».<sup>712</sup> La métaphore de l'embarquement pascalienne<sup>713</sup> saisit bien la conception de la condition de l'homme non pas comme spectateur-témoin, mais comme participant actif construisant, par sa participation même (ou par sa parole continûment réitérée), « le gain infini ». Dans le cas de la traduction de l'*Ercole amante* non le gain divin, certes, mais celui qui est garanti par roi absolu.

Dans le texte-cible, la mise en sens complète et la *performance* du texte<sup>714</sup> – s'accomplit seulement lors de l'inclusion obligatoire du référent extratextuel, du monarque absolu – référent toujours co-imaginé et co-présent.<sup>715</sup> Les lecteurs/spectateurs visés dans la traduction sont, pour le dire avec Pascal, déjà embarqués dans la construction du « gain infini » dont le monarque absolu est le garant.<sup>716</sup> Les paroles

---

<sup>711</sup> « Il est doux, quand les vents tourmentent de leurs trombes / la mer aux vastes flots, de se trouver à terre / et d'observer de là le grand malheur d'autrui : / non que l'on ait plaisir à voir quiconque à mal, / mais voir de quels malheurs on est soi-même exempt, / c'est cela qui est doux. » LUCRECE : *De la nature des choses*. Paris : Librairie Générale Française, 2002, livre II, chant II, vv 1-4, pp.172-173.

<sup>712</sup> « Oui ; mais il faut parier ; cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqués ». In PASCAL, Blaise : *Pensées*, choix présenté par Louis Marin. Bruxelles / Paris / Montréal : Didier, 1969, <86>, p. 101.

<sup>713</sup> « [La métaphore de l'embarquement] est censée persuader celui qui hésite encore à miser une somme finie sur un gain infini que le jeu a déjà commencé, que la mise est déjà là et qu'il ne s'agit plus que de saisir toute l'infinité de la chance. [...] La métaphore de l'embarquement suggère que la vie signifie qu'on est déjà en pleine mer où, hormis le salut ou le naufrage, il n'y a pas de solution, et où l'abstention n'est pas possible. » In BLUMENBERG, Hans, *op.cit.*, 1994, p. 24. Certes Pascal, « chrétien logique », utilise la métaphore de l' « embarquement » incontournable lors du développement de son argument du pari donc dans un contexte religieux et non pas séculaire.

<sup>714</sup> Dans son sens de « carrying out completely » : « If performance, strictly speaking, demands 'to be carried out completely', it follows that there is a finale, or rather, that the performance in the large sense, as the total series of events, is the finale, the conclusion, the final stage ». In AERCKE, Kristiaan P. : *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany : State University of New York, 1994, p. 35.

<sup>715</sup> Cela ne veut pas dire que le référent extratextuel, le monarque, ne soit pas co-imaginé dans la version italienne. Cela veut dire que le traducteur tend davantage à cacher le caractère construit et théâtral. Il veut plutôt créer une illusion d'immédiateté de la présence royale – ce que Buti contrecarre par la création de dispositifs particuliers marquant la distance entre théâtre et réalité.

<sup>716</sup> Contrairement à Geneviève Duval-Wirth, je ne crois pas que dans la traduction s'effectue une « distanciation opérée par la patine du classique tendant à [...] modeler l'informel, resserrer l'excès dans les limites du convenable ». In DUVAL-WIRTH, Geneviève, *op.cit.*, 1983, pp.143-170 : 168.



énoncées par *Ercole* sont à la fois fictives (elles proviennent de la bouche d'*Ercole*) et réelles (prononcées par Louis XIV), alors que les paroles proférées par *Hercule* sont prononcées par le seul référent extratextuel : Louis XIV. Le caractère fictif de l'original s'émousse et prend forme d'un éloge sérieux. De là disparaît le « nobil giogo » du « Franco Impero » (« Che del Franco Impero / Vantiamo il nobil giogo ») du prologue italien et se transforme, dans la traduction, en « grand nom » : « Faisons de son grand nom raisonner l'Univers ». <sup>717</sup> Le même procédé de camoufler les références au rôle absolutiste du monarque français se cristallise, dans le prologue, quand le traducteur éloigne les allusions à la domination française dans un passé lointain. Buti écrit dans la didascalie que « La Scena rappresenta ne'lati Montagne di scogli su li quali si vedono giacenti 14. fiumi, che bagnano i Regni e le Prouincie che Sono ò furono sotto la dominazione della Corona di Francia. » <sup>718</sup> Le présent de l'original est substitué par le passé composé : « La Scene des deux costez represente des Montaignes & des Rochers, sur lesquels sont couchez quatorze Fleuves qui ont esté sous la domination des François ». <sup>719</sup>

L'air grave de la traduction est accru davantage par l'omission des scènes et du langage comiques. Cette censure est particulièrement manifeste dans les tirades de Licco/Licas – tirades non pas seulement comiques, mais transportant aussi un certain sarcasme et un humour noir. Ces tirades sont soit effacées soit radicalement changées. Au moment où Déjanire décide de se laisser mourir en priant Licas de prendre désormais ses bijoux, celui-ci rétorque cyniquement :

*LICCO.* Ah Dejanira io non son tanto accorto  
 Che possa in sì gran carichi seruirti  
 Di Tesoriere insieme, e Beccamorto:  
 Né so s'habbi pensato,  
 Ch'esser preso così quindi io potrei  
 Per omicia, e ladro,  
 E con solennità condotto al posto  
 Di sublime appiccato,  
 Onde fora trà noi sorte ben varia,  
 Tù morresti sotterra, ed io nell'aria. <sup>720</sup>

La traduction française est dépourvue de toute trace comique ou cynique :

*LICAS.* Vous estes dans l'ennuy, dont vostre esprit s'accable,

<sup>717</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, *Prologue*, pp. 12-13.

<sup>718</sup> *Ibid.*, *Prologue*, p. 12.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 118.

Trop cruelle vers vous, vers moy trop pitoyable,  
Et ce que vos douleurs exigent de ma foy  
Seroit honteux pour vous, & dangereux pour moy.<sup>721</sup>

Dans le texte d'arrivée, la force de la bienséance ainsi que la nécessité (jusqu'à un certain degré auto-imposée) de construire l'image d'une hiérarchie sociale fixe et immuable prévaut sur la force de la parole théâtrale de la version italienne, plus orientée vers le souci de la plasticité du récit et potentiellement plus susceptible de mettre en question et en branle une hiérarchie sociale. Notons cependant que le traducteur ne répondait *pas* à la nécessité d'observer les normes de la bienséance. Bien au contraire, il était parmi les premiers à les *créer* et à les mettre en pratique par l'efficacité de son écriture. Il n'est pas sans importance de signaler que l'espace entre l'écriture de l'*Ercole amante*, avant juillet 1660,<sup>722</sup> et la composition de la traduction, entre 1661 et 1662, marque un événement fondamental pour le développement rapide de l'absolutisme louis-quatorzien : la mort du Cardinal Mazarin, advenue le 9 mars 1661.<sup>723</sup> Le traducteur anonyme de l'*Ercole amante* n'opéra donc pas dans le même cadre politique et idéologique que le librettiste Francesco Buti. Buti a envisagé, dans son éloge, et le Cardinal Mazarin et Louis XIV, alors que le traducteur eut le champ dégagé, après la mort du Cardinal, pour se concentrer sur la fabrication du pouvoir absolutiste du jeune monarque. Selon Kristiaan Aercke, c'est précisément avec le cycle des représentations de l'*Ercole amante* que la fabrication du culte autour de Louis XIV comme Roi-Soleil prend son essor :

I will [...] argue that the opera [*Ercole amante*] signaled a crucial hinge in the personal career and the political-rhetorical perception of Louis XIV. It was probably no coincidence that the official inauguration of the cult of Louis XIV as the Sun King concurred with the conclusion of the series of performances of *Ercole amante*.<sup>724</sup>

Aercke avance, à juste titre, que l'*Ercole amante* constitua un tourniquet dans la construction de l'image absolutiste du roi. Il est cependant nécessaire de préciser que

---

<sup>721</sup> Ibid., pp. 119-121.

<sup>722</sup> Aercke avance que « when Cavalli [...] arrived in Paris (July, 1660), Buti had long finished his libretto ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 168.

<sup>723</sup> Selon Michael Klaper, « the translator has emphasized the role of the king. This can be exemplified with the prologue, where he has added a long passage in the speech of the Moon, illuminating different aspects of the regency of Louis XIV. Certainly this addition reflects the new situation after the death of Mazarin, and the beginning of the period in which the king was the only ruler of France, instead of dividing power with the First Minister ». In KLAPER, Michael : « *Ercole amante – Hercule amoureux* : The poetics of the French translation of an Italian 'Tragedia per musica' », in Actes du Colloque « Hernani », organisé par l'Université de Tours, 2006 (à paraître).

<sup>724</sup> AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 166.

cette transformation est codifiée encore davantage dans la traduction française du livret. Si « from 1663 onward an increasingly powerful stream of eulogies began to course through all modes of French writing, encouraged by Fouquet's successor, Jean-Baptiste Colbert, and controlled by the latter primarily by means of a complex system of official pensions and grants », <sup>725</sup> la tradition des éloges se dessina déjà dans la traduction de *l'Ercole amante*.

La construction d'une hiérarchie sociale différente de celle que proposa le librettiste italien fut pensée jusqu'aux moindres indications scéniques. Si, dans la liste des personnages indiqués dans les didascalies, le texte-source suit l'ordre chronologique selon les entrées sur scène, le texte-cible suit un ordre dicté par la hiérarchie sociale. Dans le troisième acte, le texte original liste les personnages de la manière suivante : « Dejanira, Licco, Ercole, Iole, Hyllo, Paggio ». Dans la didascalie française, l'ordre chronologique est bouleversé et l'ordre social privilégié : « Hercule. Yole, Illus, Dejanire. Licas ». <sup>726</sup>

La légèreté du texte italien, le plaisir du langage varié, éclectique et focalisé sur l'effet scénique et sur la « spectacularité », sont abandonnés, dans la traduction, au profit de la mise en valeur du référent extratextuel. Le devoir paradoxal du traducteur de se référer à la fois au texte original et à l'art poétique contemporain est compliqué davantage par la nécessité d'inclure le référent extratextuel autour duquel est structuré le texte. Au moment où fut traduit le livret de *l'Ercole amante*, l'absolutisme stable, monolithique et consolidé n'existait pas encore. Les mois précédant et suivant de la mort du Cardinal Mazarin furent politiquement instables et les artistes cherchèrent à fortifier l'image du monarque à chaque occasion et à chaque événement dynastique. Les noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse permirent aux artistes, tel le traducteur anonyme de *l'Ercole amante*, de renforcer l'image émergente du souverain absolu.

##### 5. *PURETE ET FIDELITE* : LA PATERNITE DE LA TRADUCTION

Le traducteur devait choisir ses mots attentivement, car le polissage de son langage correspondait aussi bien à la « politesse » et fidélité qu'il montra envers le souverain qu'à la pureté et fidélité inscrites dans l'événement même. On voit se dessiner un rapport de

---

<sup>725</sup> Ibid., p. 183.

<sup>726</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, III, 8, pp. 90-91.

correspondance et d'équivalence – rapport qui caractérise le travail du traducteur – entre « polissage », « politesse » et « pureté » confluant dans la notion de « fidélité ». Le mariage de Louis XIV constitua un carrefour où se joignaient les strates multiples de « fidélité ». La notion de « fidélité » et le lexique tiré du rapport matrimonial rapprochèrent le mariage de la traduction. Lori Chamberlain, dans son article intitulé *Gender and the Metaphorics of Translation*,<sup>727</sup> insiste sur la sexualisation de la traduction et de l'acte traductif :

The sexualization of translation appears perhaps most familiarly in the tag *les belles infidels* [...]. What gives it the appearance of truth is that it has captured a cultural complicity between the issues of fidelity in translation and in marriage. For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous 'double standard' operates here as it might have in traditional marriages: the 'unfaithful' wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity [...] legitimizes an offspring.<sup>728</sup>

Dans la perspective des *belles infidèles*, l'acte traductif est un acte générateur et sexué. Comme tout acte générateur, il est difficilement contrôlable et facilement susceptible de s'éloigner de la norme et du cadre de la fidélité – prescrite pourtant comme vertu principale du mariage. Dans le cas de l'*Hercule amoureux*, le traducteur était obligé de démontrer sa fidélité. Mais envers qui ? A cheval entre deux l'auteur du livret et l'« auteur » de l'Etat, Louis XIV, le traducteur choisit ce dernier comme référence. Traduire le livret *fidèlement* à l'auteur du livret signifierait être infidèle au roi et à l'événement du mariage royal. En revanche, le mariage permettait au librettiste de se montrer doublement fidèle au roi : primo, une traduction fidèle permettait d'émuler la « pureté » du rapport matrimonial. Secundo, elle mettait en relief, par la construction et codification de l'image souveraine du roi, la fidélité du traducteur envers le souverain. De là, l'autorité à laquelle se référa le traducteur et qui organisa et structura le texte d'arrivée ne fut pas l'auteur italien, Francesco Buti, le créateur d'un spectacle fictif, mais le monarque français, créateur d'un spectacle politique réel.

---

<sup>727</sup> CHAMBERLAIN, Lori : « Gender and the Metaphorics of Translation », in VENUTI, Lawrence (éd.) : *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London / New York : Routledge, 1992, pp. 57-74.

<sup>728</sup> Ibid., p. 58.

Le jeu du pouvoir entre les différentes autorités et références informant la traduction fut imaginé par les traducteurs du XVII<sup>e</sup> siècle comme un « ravissement », comme acte violent entre différentes forces. Perrot d'Ablancourt affirme qu'

apres tout ce n'est rendre un Auteur qu'à demy, que de luy retrancher son éloquence. Comme il a esté agreable en sa langue, il faut qu'il le soit encore en la nostre, et d'autant que les beautez et les graces sont différentes, nous ne devons point craindre de luy donner celles de notre pays, puisque nous luy ravissons les siennes. Autrement nous ferons une meschante copie d'un admirable original ; et apres avoir bien travaillé sur un ouvrage ; nous trouverons que nous n'en avons que la carcasse, et que la beauté est disparuë.<sup>729</sup>

Le traducteur qui se sépare de l'auteur « ravit » les « beautés » à l'original et imprime ainsi sa propre paternité sur le texte. Se pose, comme l'avait annoncé Chamberlain, la question de la légitimité du texte. Si le texte d'arrivée est une copie et le texte de départ l'original, après le transfert des beautés le texte-cible acquiert le statut de l'original. L'original, selon d'Ablancourt, doit être effacé pour que la copie puisse imposer son autorité :

Le plus grand tort qu'on puisse faire à une coppie, c'est de luy montrer son original, veu qu'elle perd toute sa grace devant luy, et que la Nature mesme a peine à faire deux choses qui se ressemblent. C'est pourquoy un grand Peintre d'Italie ne vouloit jamais tirer un portrait au naturel, parce qu'il disoit que par là il s'exposoit à la censure de tout le monde, qui dans les autres tableaux respectoit sa main et son ouvrage. Nous voyons aussi par la comparaison de Virgile, et de ces anciens Comiques, comme le moyen d'arriver à la gloire de son original, n'est pas de le suivre pas à pas, mais de chercher les beautez de la langue, comme il a fait celles de la sienne : En un mot, ne pas tant regarder à ce qu'il a dit, qu'à ce qu'il faut dire, et considerer plus son but que ses paroles.<sup>730</sup>

Le « ravissement » des « beautés et des grâces », le transfert violent des paroles ainsi que des autorités et des références, constituent l'acte traductif même. L'auteur de l'*Hercule amoureux* « ravit » les grâces à l'auteur de l'*Ercole amante* pour les accorder au nouveau référent : à Louis XIV, transformé en nouvelle autorité, toujours implicite et co-imaginée. Le traducteur accorde sa fidélité au monarque lors de son mariage, au moment de la construction de l'image du souverain fidèle. Cette démonstration de fidélité, de la part du traducteur, envers le monarque fut d'autant plus bienvenue, que ce dernier, lors de son mariage, fut (déjà) un souverain infidèle. Comme l'a remarqué Geneviève Duval-Wirth dans son analyse de la traduction de l'*Ercole amante*, dans la

---

<sup>729</sup> PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas, « Préface à la traduction de *L'Octavius de Minucius Felix* », in *op.cit.*, 1972, pp. 105-112 : 111-112.

<sup>730</sup> PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas, « Préface à la traduction des *Annales* de Tacite », in *op.cit.*, 1972, pp. 113-130 : 128-129.

traduction française « '[Ercole] arso d'affetto' devient '[Hercule] saintement estreint' ! La formule italienne correspondait mieux à la vérité physiologique royale même au moment de son mariage (ses amours avec Marie Mancini, puis avec Mme de La Vallière en sont une preuve indiscutable). »<sup>731</sup> Selon Aерcke, « when *Ercole amante* was finally produced with all its pomp and splendor, it was blatantly clear to all who saw it that Louis, far from having repented his passions, had actually begun to resemble more and more the lustful scoundrel Hercules ». <sup>732</sup> Pour rétablir l'équivalence de fidélité, le traducteur « ravit » la fidélité à l'auteur du livret pour l'accorder, après une série de transformations et de transpositions, au roi infidèle.

Or, le traducteur entreprit aussi bien une accentuation de la valeur du roi qu'un travail de transformation de l'image du roi (effectivement) infidèle en roi (idéalement) fidèle. Les invitations à l'amour charnel, qui pullulent dans le texte original, s'émoüssèrent ou disparurent de la traduction. Aussi, la plupart des références à l'« ardore » / l'« arsura » furent-elles rendues par des périphrases – telles par « douceurs » ou bien « amitié si pure »<sup>733</sup> – et l'« amoroso linguaggio » se transforma-t-il en « amitié ». <sup>734</sup> De même l'usagé érotique des *topoi* de la pastorale, manifeste dans l'original, fut censuré dans la traduction. La « Ninfa » fut transformée en « Beauté »<sup>735</sup> et les lieux pastoraux classiques de l'amour charnel, telle la « Grotta del Sonno », devinrent-ils des « paisibles lieux ». <sup>736</sup> Dans son discours chargé de métaphores (pastorales) érotiques qu'elle adresse à Hercule, Vénus décrit l'acte sexuel que le héros consumera avec Yole, à travers l'hypotypose censée susciter la fantaisie de viol herculéenne. <sup>737</sup> Les métaphores de cette tirade sont sensiblement adoucies dans le texte français, même si les allusions au viol ne disparaissent pas entièrement :

---

<sup>731</sup> DUVAL-WIRTH, Geneviève, *op.cit.*, 1983, pp. 143-170 : 152-153. Et Kristiaan Aерcke d'ajouter : « Nobody was ignorant of the fact that Louis [...] was sincerely in love with the ambitious, rather *précieuse* Marie Mancini, one of Mazarin's nieces, to Mazarin's great chagrin ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, p. 176.

<sup>732</sup> « In 1661, Louis began his noted affair with Mlle Louise de la Vallière, then hardly sixteen. At first, he – along with the Queen-Mother – may have tried to hide the liaison from the pregnant queen – perhaps, [...] even out of consideration, since the shock of the royal spouse's infidelity might provoke a miscarriage. [...] The Dauphin was born November 1, 1661 ». In AERCKE, Kristiaan P., *op.cit.*, 1994, pp. 181-182.

<sup>733</sup> « Ardor » devient « douceurs » et « vampe » est transformé en « amitié si pure ». In BUTI, Francesco, *op.cit.*, II, 1, pp. 34-35.

<sup>734</sup> Ibid., II, 1, pp. 34-35.

<sup>735</sup> Ibid., I, 2, pp. 24-25.

<sup>736</sup> Ibid., I, 3, pp. 32-33.

<sup>737</sup> Les pastorales, depuis l'*Aminta* du Tasse, codifient très souvent les fantaisies du viol. Dans ce cas-ci, cette fantaisie n'est pas construite par l'action des personnages, mais par le discours même d'une femme (Vénus) censée à stimuler, par l'hypotypose, les désirs d'Hercule.

ERCOLE AMANTE :

VENERE.

Vanne al loco, e m'attendi, e fa ch'Iole  
Pur vi si renda pria che manchi il sole,  
Ch'io dell'armi prouista  
Onde sua ferità vincer presumo,  
Preuerrò diligente i di lei passi  
Per dispor quiui pria, ch'ella vi giunga  
Rouente acuto strale,  
Che per te l'arda, e pungà.  
Strale invisibile,  
Ch'ineuitabile  
Tal forza haurà,  
Ch'all'insensibile  
Piaga insanabile  
Imprimerà.<sup>739</sup>

HERCULE AMOUREUX :

VENUS.

*Va m'attendre au jardin, & sur la fin du jour  
Fais y trouuer aussi l'objet de ton amour,  
I'y seray deuant elle, & ie me tiendray preste  
A faire en ta faueur cette Illustre conqueste.  
Ie vais prendre des mains de mon Fils bien-aymé  
Le plus fin de ses traits & le plus enflamé,  
Qui sçaura penetrer d'une atteinte inuisible  
L'extresme dureté de ce cœur insensible.  
Ne crains donc plus, Hercule, & bannis de ton  
cœur,  
Ce triste & sombre amas de peine & de langueur,  
Car enfin l'allegresse est aux Cieux agreable,<sup>738</sup>  
Et semble attirer d'eux un sort plus fauorable.*

La « ferita » et « l'acuto strale » qui « arde » et « punge » sont éliminés dans la traduction. La souffrance de Yole subie par la violence d'Hercule – « lo strale ch'all'insensibile piaga insanabile imprimerà » – est gommée et substituée par la focalisation sur Hercule qui jouira « enfin l'allegresse ». Au début du troisième acte, Vénus renouvelle son discours en se servant, dans le texte italien, des références érotiques relevant des comédies humanistes, à savoir de la *Mandragola* de Machiavel :

ERCOLE AMANTE :

VENERE. Doue tocco la terra  
Nascerà seggio erboso in cui riposte,  
Dà spiriti lasciui à ciò costretti  
Le Mandragore oscene  
Di pallido color la Lidia pietra  
E d'amorose Rondinelle i cori  
Faran, ch'Iole, allor, ch'in lui s'affida<sup>740</sup>  
Cangi per te il suo sdegno in dolci amori.<sup>741</sup>

HERCULE AMOUREUX :

VENUS. *Par son diuin pouuoir cette verge enchantée  
Va par ma main puissante en cet endroit portée,  
Produire un siege herbeux, où par force excitez  
Les Demons amoureux viendront de tous costez,  
Y porter à l'enuy les pieres & les plantes  
Qui iettent dans les cœurs des flammes violentes  
Afin que leur secrette & necessaire ardeur  
D'Yole en un moment dissipe la rigueur.*<sup>741</sup>

Le désir sexuel comme violence – rappelons que la *Mandragola* constitue une comédie centrée autour de la fantaisie de viol – est explicitement indiqué dans la version italienne : les « Mandragore oscene » agissent comme catalyseurs (« Le Mandragore oscene [...] *farán* ») du désir masculin, alors qu'elles sont périphrasées et transformées en compléments et serviteurs des démons dans la version française (« Les Demons viendront porter les plantes »). Le désir charnel extraconjugal d'Hercule/Louis XIV

<sup>738</sup> Ibid., I, 2, pp. 26-29.

<sup>739</sup> BUTI, Francesco, *op.cit.*, I, 2, pp. 26-29.

<sup>740</sup> Ibid., III, 1, p. 62.

<sup>741</sup> Ibid., p. 63.

envers Yole, désir qui le rend à la fois efféminé et infidèle, est mis en relief dans la version italienne. Ses « *mostruosi amplessi* » sont transformés en « bassesse »<sup>742</sup> et le chant érotique de Vénus et d'Hercule, relevant, encore une fois, des *topoi* de la pastorale – « *Struggasi il gel / D'ogni fierezza / Ogni amarezza / Il cangi in miel* » – sont substitués par l'évocation d'un autre *topos* pastoral, à savoir celui de l'âge d'or : « Faisons que mille amours / Tiennent en esclavage / Le plus altier courage, / Et que ces heureux jours / Qu'on vit au premier aage / Renaissent pour toujours. »<sup>743</sup>

Le travail du traducteur anonyme de l'*Ercole amante* consiste visiblement à « nettoyer » et à corriger l'image du roi. Selon Duval-Wirth, au moment où « amitié » est la traduction de l'« *amoroso linguaggio* » (II, 1) [et] le « *gran desio* » qui fait tomber Hercule « *trafitto* » est escamoté dans le texte français, [...] la notion de honte est introduite en dépit de l'inflexion différente du contexte ».<sup>744</sup> La « honte » se cristallise dans la figure du monarque même qui, infidèle et trop emporté par ses désirs amoureux, risque de devenir « efféminé ». Si pour Buti la construction d'un monarque amoureux – et à tendance « efféminée » – ne constitue pas un programme sujet à des réprimandes d'ordre moral, le traducteur entreprend un travail de « virilisation » du monarque. En construisant un éloge panégyrique autour de Louis XIV et en escamotant les références explicites aux amours bucoliques du roi, le traducteur le revêt d'une veste plus masculine, « purgée » le plus possible des allusions à la vie sexuelle extraconjugale du monarque. En rendant le roi plus « fidèle », le traducteur le rend en même temps aussi plus masculin – car, comme l'« atteste » l'expression des « belles infidèles », l'infidélité est un apanage éminemment féminin.<sup>745</sup>

Il est pertinent de se demander jusqu'à quel point le travail de « fidélisation » et de « remasculinisation » ne correspond au travail du traducteur par son acte de traduire :

For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous 'double standard' operates here as it might have in traditional marriages: the 'unfaithful' wife / translation is publicly tried for crimes the husband / original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of

---

<sup>742</sup> Ibid., I, 3, pp. 32-33.

<sup>743</sup> Ibid., I, 2, pp. 28-29.

<sup>744</sup> DUVAL-WIRTH, Geneviève, *op.cit.*, 1983, pp. 143-170 : 168.

<sup>745</sup> Il peut paraître banal, mais il convient tout de même rappeler que « the tag [« belles infidèles »] is made possible both by the rhyme in French and by the fact that the word *traduction* is a feminine one, thus making *les beaux infidèles* impossible ». In CHAMBERLAIN, Lori, *op.cit.*, p. 58.



infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation.<sup>746</sup>

Le travail du traducteur de l'*Ercole amante* se situe entre deux mouvements et deux tendances. D'un côté, il cherche à restituer l'autorité masculine au roi que celui-ci risquait de perdre par ses belles aventures infidèles et « efféminées ». De l'autre, en s'éloignant de l'original italien et de la « paternité », le traducteur imprime une nouvelle « paternité » à sa propre traduction.<sup>747</sup> Ce faisant, il essaie d'altérer le statut du propre texte en le transformant, suivant la logique de la métaphysique des sexes, de traduction (féminine) en nouvel original (masculin). Ce mouvement est d'ailleurs la reprise de l'idée, déjà citée, de Perrot d'Ablancourt de ne jamais comparer la traduction à l'original. En « purgeant » l'original – par le choix et l'usage adéquats des mots – le traducteur propose la nouvelle version textuelle comme supplément à l'original et s'établit ainsi en vrai « pater » textuel, fidèle et masculin, pareil au roi, « pater » du peuple, élevé et rétabli, par la traduction, en souverain fidèle et viril.

---

<sup>746</sup> Ibid., p. 58.

<sup>747</sup> Dans une perspective psychanalytique, la traduction comme processus parricide continu a été amplement discuté, entre autres, dans la série d'interviews faites à Jacques Derrida et publiées sous le titre *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Voir : LEVESQUE, Claude et Christie V. McDONALD (éds.) : *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Montréal : VLB Éditeur, 1982. Le questionnement du statut de l'original, longuement débattue au XVII<sup>e</sup> siècle, a abouti en une production abondante de pseudo-traductions, c'est-à-dire de textes littéraires portant l'indication « traduction du... », mais qui ne sont pas des traductions, mais, en effet, des originaux. L'usage de pseudo-traductions fut, en particulier, utilisé dans la production encomiastiques où le renvoi à l' « original grec » ou « latin » – nécessairement inexistant – avait pour but de légitimer davantage le pouvoir royal. En témoigne, à titre d'exemple, la *Traduction françoise dv Penegyre grec dv Roy Lovys le Ivste, sur le sujet de la Victoire que Dieu luy a donnée sur les Anglois, en la Journée de l'Isle de Ré : Fait & prononcé par le sieur DE MERIGON, par la liberalité du Roy Professeur & Orateur en langue Grecque, les 11. & 26. du mois de Novembre 1628. au College de Harcour*. Paris : Laurent Saulnier, 1629.

## V. *Alceste ou le Triomphe d'Alcide* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully (1674)

---

### 1. VERS L'INSTITUTIONNALISATION DE L'OPERA FRANÇAIS

La période de 1662 à 1671 est caractérisée par une absence de productions opératiques. Comme l'avance Jérôme de la Gorce, « pendant presque dix ans, de 1662 à 1671, on préféra donner dans les résidences royales de somptueux ballets, dans lesquels pouvait figurer le monarque, ou bien des comédies-ballets, spectacles plus récents où excellèrent les deux Baptiste : Molière et Lully ». <sup>748</sup> Si la production des opéras ne prit son essor qu'avec la fondation de l'Académie Royale de Musique, en 1671, se dessinaient en filigrane, dès 1655, les « premiers essais d'opéras en langue française ». <sup>749</sup> Aussi le poète Charles de Beys et le compositeur Michel de La Guerre créèrent-ils une pastorale intitulée *Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères* et représentée, le 22 janvier 1655, en présence du roi. <sup>750</sup> Une étape décisive dans l'établissement de l'opéra français fut le travail du poète Pierre Perrin <sup>751</sup> avec le compositeur Robert Cambert, organiste à l'église Saint-Honoré à Paris. Perrin, « conseiller du Roy en ses Conseils, Introduceur des Ambassadeurs près feu Monseigneur le Duc d'Orleans », <sup>752</sup> fut l'auteur de nombre de poésies différentes ainsi que d'une traduction de l'*Enéide*, à propos de laquelle il écrivit :

Je m'appliquay en mesme temps à la version de L'ÆNEÏDE en vers Heroïques, à laquelle i'ay trauaillé pendant dix ou onze années qui sont à peu près le temps que l'Autheur a employé à la composition de l'Original, si toutesfois on doit appeler trauail vn diuertissement que ie me suis donné dans mes heures perduës, lequel n'a fait que la moindre partie de mes occupations & mesme de mon estude. <sup>753</sup>

---

<sup>748</sup> LA GORCE, Jérôme de : *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*. Paris : Desjonquères, 1992, pp. 10-11.

<sup>749</sup> Ibid., p. 11.

<sup>750</sup> La Gorce ajoute qu'elle « recueillit du succès. Elle fut même interprétée sur scène, deux ans plus tard, le 22 mars 1657 ». In *ibid.*, p. 11.

<sup>751</sup> « Cet écrivain, né à Lyon vers 1620, s'était déjà fait connaître par des poèmes témoignant d'un goût naturaliste, une traduction de l'*Enéide* de Virgile, mais aussi diverses paroles destinées à être mises en musique : airs de cour et à boire ». In *ibid.* pp. 12.

<sup>752</sup> PERRIN, Pierre : *Pomone, opéra ou représentation en musique*. Paris : Robert Ballard, 1671.

<sup>753</sup> PERRIN, Pierre : *Les Œuvres de Poesie*. Paris : Estienne Loyson, 1661, Au lecteur, s.p.

Il est significatif que Perrin, comme maints librettistes italiens et français,<sup>754</sup> s'intéresse à l'épopée qu'il considère une référence poétique importante. Perrin et Cambert commencèrent, en 1658, de travailler sur une « élégie à trois voix différentes en espèce de dialogue », intitulée *La Muette ingrate*.<sup>755</sup> En 1659, le tandem Perrin-Cambert créa une pastorale, connue sous le titre *Pastorale d'Issy*,<sup>756</sup> qui emporta un énorme succès. Conscient d'être le promoteur d'un nouveau genre, Perrin écrivit, le 30 avril 1659, dans une lettre – source théorique fondamentale pour la création de l'opéra français – adressée à l'archevêque de Turin :

Tout cela joint aux charmes de la nouveauté, à la curiosité d'apprendre le succès d'une entreprise jugée impossible, & trouvée ridicule aux pièces Italiennes de cette nature, représentées sur nostre Theatre ; en d'aucuns la passion de voir triompher nostre langue, nostre Poésie & nostre Musique, d'une langue, d'une poésie & d'une musique Estrangere ; en d'autres, l'esprit de critique & de censure & dans la meilleure partie, le plaisir singulier & nouveau, de voir que quelques particuliers par un pur esprit de divertissement & de galanterie donnoient au public à leurs dépens, & exécutoient eux-mêmes la première Comédie Française en Musique représentée en France.<sup>757</sup>

Et Perrin d'ajouter après le succès de la pastorale :<sup>758</sup>

Quoy qu'il en soit i'ay l'avantage d'avoir ouvert & aplany le chemin, d'avoir découvert & défriché cette terre neuve & fourny à ma nation un modele de la Comédie Française en

<sup>754</sup> Pour les librettistes italiens, je renvoie au chapitre B. II., *La Sincerità trionfante*. L'un des cas plus importants des librettistes-traducteurs français est l'auteur Antoine Houdar de la Motte, dont la traduction de *l'Illiade* constitua une pomme de discorde au sein de la Querelle des Anciens et des Modernes.

<sup>755</sup> « De cette œuvre, dont on ne connaît ni les paroles ni la musique, on sait seulement qu'elle 'réussissait avec succès' et 'n'ennuyait point, quoiqu'elle durât tant en symphonies qu'en récits trois bons quarts d'heure'. Elle ne fut donnée qu'au concert, mais entendue par un poète enthousiaste, Pierre Perrin, qui 'prit de là envie de composer une petite pastorale' avec Cambert ». In LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, pp. 11-12.

<sup>756</sup> « Elle fut donnée huit à dix fois, bénéficiant d'un public de trois cents personnes. [...] Cette 'comédie française en musique' fut pourtant montée avec de faibles moyens : elle ne réclamait ni machine, ni changement de décors et n'exigeait que le concours de sept chanteurs. Elle comportait néanmoins cinq actes, des dialogues beaucoup plus vivants que ceux du *Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères* de La Guerre ; elle était dès l'origine conçue pour un spectacle. [...] On allait la reprendre dès le mois de mai à la Cour, au château de Vincennes ». In *ibid.*, p. 13.

<sup>757</sup> PERRIN, Pierre : « *Lettre écrite à Monseigneur l'Archevêque de Tvrin*. Après la représentation de la Comédie suivante. De Paris ce 30. Avril 1659 », in *op.cit.*, 1661, pp. 273-290 : 275-276. Pour une édition moderne de cette lettre voir BECKER, Heinz et al. (éds.) : *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel / Basel / London Bärenreiter, 1981

<sup>758</sup> « Tout le monde en sortoit surpris & rayé de merueille & de plaisir, & que de tant de testes différentes de capacité, d'humeur & d'intérêt, pas un seul n'eut la force de l'improver & de s'empescher de la louer en toutes ses parties, l'invention, les Vers, la Représentation, la Musique vocale & les Symphonies. Cette réputation donna la curiosité à leurs Majestés de l'entendre : en effet sur leur demande elle fut représentée pour la dernière fois à Vincennes, où elles estoient alors, en leur présence, en celle de son Eminence, & de toute la Cour, où elle eut une approbation pareille & inespérée, particulièrement de son Eminence, qui se confessa surprise de son succès, & témoigna à Monsieur Cambert estre dans le dessein d'entreprendre avec luy de pareilles pièces ». In PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, pp. 276-277.

Musique, premièrement dans le genre Pastoral, mon *Ariane* leur en fera voir un dans le Comique & dans le tragique *La Mort d'Adonis* à la composition de laquelle ie me diuertis depuis quelques iours leur fera connoistre que l'on y peut réüssir dans tous les genres du Dramatique.<sup>759</sup>

« Défricheur » d'une « terre neuve », Perrin laboure un terrain national fertile, mais encore en jachère, et fraie le chemin à travers « tous les genres du Dramatique » possibles. En 1660, le duo Perrin-Cambert composa une nouvelle « comédie en musique », *Ariane ou le mariage de Bacchus*, qui ne fut pourtant jamais mise en scène. « D'après les auteurs, la cause en fut d'abord le mariage de Louis XIV, pour lequel on préféra faire appel aux talents reconnus d'un célèbre compositeur italien, Cavalli ». <sup>760</sup> L'influence italienne est sans doute tangible dans une autre composition opératique, de Perrin et du compositeur Jean-Baptiste Boesset, à savoir *La Mort d'Adonis*, thème tiré de l'*Adone* de Giovan Battista Marino, et dont Perrin fit écouter des extraits au petit coucher du roi. <sup>761</sup> En ces années-là, Jean-Baptiste Lully, compositeur florentin, <sup>762</sup> commença sa collaboration avec Molière :

In 1664 Lully began to collaborate with Molière, for whom he created entrées to be placed between the acts or scenes [...]. These works were quite popular with the public and at Court, where the king performed in them from time to time, but the most spectacular accomplishment of the actor-author Molière and the composer Lully was *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, written to celebrate the opening of the château at Versailles as a royal residence. The festivities lasted for a week; royalty, nobility, and musicians connected with the Court along with Molière's troupe shared in this extravagant pageant featuring music, dancing, song, and drama composed almost exclusively by Lully and his collaborator. Lully had about 150 musicians at his disposal at this time, and the entire experience at Versailles must have suggested to the Florentine that musical spectacles could be a popular and profitable undertaking. <sup>763</sup>

Jérôme de la Gorce avance qu'

---

<sup>759</sup> Ibid., pp. 288-289.

<sup>760</sup> LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, p. 13.

<sup>761</sup> Ibid., p. 14. Malheureusement, la musique n'est pas parvenue.

<sup>762</sup> Pour un approfondissement de la vie et des œuvres de Lully, voir, entre autres, SCOTT, Ralph Henry Forster : *Jean-Baptiste Lully: The Founder of French Opera*. London : Owen, 1973 ; COWART, Georgia : "Lully joué : galanterie in seventeenth-century France", in ZEBOUNI, Selma (éd.) : *Actes de Baton Rouge*, Paris / Seattle / Tübingen : Biblio, 1986, pp. 35-52 ; LESURE, François : *Textes sur Lully et l'opéra français*. Genève : Minkoff, 1987 ; BROOKS, William : « Lully and Quinault at court and on the public stage, 1673-86 », in *Seventeenth Century French Studies*, 10, 1988, pp. 101-121 ; HAYMANN, Emmanuel : *Lulli*. Paris : Flammarion, 1991 ; BEAUSSANT, Philippe : *Lully ou le musicien du soleil*. Paris : Gallimard, 1992 ; COUVREUR, Manuel : *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du prince*. Bruxelles : Vokar, 1992 ; LA GORCE, Jérôme de : *Jean-Baptiste Lully*. Paris : Fayard, 2002.

<sup>763</sup> PITOU, Spire : *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Genesis and Glory, 1671-1715*. Westport, Connecticut / London : Greenwood Press, 1983, p. 5.

après la mort du cardinal et dès l'avènement du règne personnel de Louis XIV, le goût évolua, devint plus national ; [...] pendant presque dix ans, de 1662 à 1671, on préféra donner dans les résidences royales de somptueux ballets, dans lesquels pouvait figurer le monarque, ou bien des comédies-ballets, spectacles plus récents où excellèrent [...] Molière et Lully.<sup>764</sup>

Qu'en est-il de l' « évolution du goût » et du goût « national » français ? Que signifie exactement une « évolution du goût » et comment un goût évolue-t-il ? À en croire Catherine Kintzler, l'introduction de l'opéra italien en France fut vécue comme un « traumatisme poétique » dont la convalescence, pour les créateurs de l'opéra français, fut lente et douloureuse et dont la guérison finale n'advint qu'à travers une instrumentalisation consciente du genre italien à des fins nationalistes :

Le traumatisme ressenti lors de l'introduction de l'opéra italien en France ne saurait se réduire à une question d'impression, ni à l'agitation institutionnelle qu'il provoqua : on peut en donner une interprétation poétique. [...] Ce n'est [...] pas en brisant l'obstacle que l'on peut s'en sortir : *il faut le transformer en moyen*. Voilà pourquoi, semble-t-il, les Français mettent si longtemps à sortir du traumatisme italien ; voilà pourquoi, certainement, leur opéra, une fois éclos, se présente ouvertement sous la forme d'un genre classique : la tragédie lyrique. Perrin est le premier à avoir saisi la nature du problème.<sup>765</sup>

Émerge d'emblée une double problématique digne d'être regardée de plus près. La pathologisation d'une forme artistique, tel l'opéra, proposée par Kintzler se révèle inerte pour une analyse textuelle. Au lieu de proposer un outil permettant et facilitant l'accès au texte, elle constitue, en revanche, une clôture préliminaire empêchant tout approfondissement du texte. La conception de l'opéra italien – sans lequel l'opéra français n'existerait pas – comme corps étranger et intrus maléfique dans le système immunologique fort et résistant du classicisme français (comme si ce dernier avait toujours existé), exclut la prise en compte et la mise en valeur des éléments producteurs de l'échange intellectuel continu entre la France et l'Italie dans la période en question. La réification de l'opéra italien évoquée par Kintzler, sa transformation *en moyen* homogène – et finalement anodin –, écarte, de son analyse, non seulement le foisonnement générique existant vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, mais altère, comme il sera démontré au cours du présent chapitre, les propositions de Perrin contenues dans ses lettres et avant-propos théoriques.

---

<sup>764</sup> LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, pp. 10-11.

<sup>765</sup> KINTZLER, Catherine : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 1991, pp. 186 ; 188.

Le présent chapitre se propose d'échafauder un autre accès à la textualité des premiers opéras français, au-delà des notions comme « goût national » ou « traumatisme italien », qui se révèlent peu opérationnalisables pour une analyse du livret d'opéra. Il sera démontré que l'opéra français fut conçu explicitement comme expression artistique *internationale*. Dans sa lettre adressée à l'archevêque de Turin, della Rovere, Perrin met en avant le caractère *cosmopolite* de l'entreprise opératique :

Mais, MONSEIGNEVR, que direz vous de mon effronterie d'oser vous blâmer les ouvrages de nostre Nation, & d'improuuer ceux de vos grands Musiciens qui traittent nostre Musique Françoisse d'ignorante & de ridicule : tout autre Italien que vous en seroit scandalisé, piqué, offensé, & mettroit la main sur le poignard, & moy ie sçay bien que Monseigneur l'Abbé de la Rouera que ie connois d'un esprit desabusé, solide, franc & cosmopolitian, ne fera qu'en rire ; bien plus ie m'assure qu'il me sçaura bon gré de cette honneste liberté d'autant plus qu'il sçait bien qu'en cela ie n'ay d'autre esprit que celui d'une loüable emulation, & que d'ailleurs i'ayme d'amour la Langue, le País & la Nation, comme le iugeront aisément ceux qui verront à la teste de ma Version de l'Aeneide deux grands Cardinaux Italiens qui m'honorent de leur protection & de leur bien-veillance, & ceux qui sçauront l'attachement particulier que i'auois pour vous pendant les années de vostre Ambassade. Pour vous, MONSEIGNEVR, vous vous imaginerez s'il vous plaist que cette Lettre est une de ces conuersations d'aprèsdinées entieres que nous passions si souuent teste à teste dans vostre cabinet terminées par le promenoir du Cours ou de la Pleine, desquelles il m'est resté un si doux & si cher souuenir.<sup>766</sup>

Les inventeurs de l'opéra français – dont la figure-phare Jean-Baptiste Lully et, avant lui, Pierre Perrin – visèrent à renforcer le statut du monarque absolu à travers un mouvement *inclusif* de toute la production opératique à leur disposition. Il ne s'agissait pas de concevoir la présence et l'existence de l'opéra italien comme un « obstacle », mais, bien au contraire, comme un stimulus déclenchant une activité productrice et « émulative » de l'opéra en France, comme le note d'ailleurs Perrin dans sa lettre à l'archevêque de Turin.

Quelques années plus tard, « Perrin eut l'idée de susciter la fondation d'une institution officielle, une académie reconnue par le roi et dont la principale mission serait de favoriser la création d'opéras en langue française et leur diffusion auprès du public ». <sup>767</sup> Aussi s'adressa-t-il à Colbert avec le projet suivant :

Il serait à désirer que pour examiner et pour fixer les règles de cet Art [opéra] si utile pour l'avancement et pour la conciliation de la Poésie et de la Musique, Sa Majesté voulût établir une Académie de Poésie et de Musique, composée de Poètes et de Musiciens, ou s'il se

---

<sup>766</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, pp. 289-290.

<sup>767</sup> LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, p. 14.

pouvait de Poètes-Musiciens qui s'appliquassent à ce travail, ce qui ne serait pas d'un petit avantage au public ni peu glorieux à la nation.<sup>768</sup>

Le « mariage » entre la Poésie et la Musique fut conclu par les lettres patentes accordées le 28 juin 1669 par Louis XIV (Figure 1). Perrin obtint l' « autorisation d'établir des 'académies' à Paris et dans d'autres villes du royaume 'pour y représenter en public des opéras et représentations en musique et en vers français, pareilles et semblables à celles d'Italie ». Si les lettres patentes permettaient à Perrin de représenter des « opéras et représentations en musique et en vers français », elles ne prévoyaient, en revanche, aucun « financement que l'argent pris au public à la porte du théâtre, c'est-à-dire les recettes », ni « aucun lieu pour abriter la nouvelle institution, ni aucun système de recrutement ou de rétribution pour le nombreux personnel appelé à la servir ».<sup>769</sup>

Les lettres patentes octroyées à Perrin, en 1669, qui lui permirent de fonder son Académie de Poésie et de Musique, vantent, à plusieurs reprises, la production opératique européenne qui sert, dans – ou grâce à – sa diversité et étendue géographique, comme modèle à suivre. Aussi Louis XIV explique-t-il dans les lettres patentes que

ces Academies [italiennes] estans composées des plus excellens Musiciens du Pape & autres Princes, mesme de personnes d'honeste famille, nobles & Gentilhommes de naissance, tres-sçavans & experimentez en l'Art de la musique, qui y vont chanter, font à present les plus beaux Spectacles & les plus agreables divertissemens, non seulement des / Villes de Rome, Venise & autres cours d'Italie ; Mais encore ceux des villes & cours d'Allemagne & Angleterre, ou lesdites Academies ont esté pareillement établies à l'imitation des Italiens.<sup>770</sup>

Le kaléidoscope cosmopolite de l'opéra européen constitua, aux yeux de Perrin – promoteur de l'opéra ainsi que de son introduction en France en dépit de nombre de voix

---

<sup>768</sup> Cité par LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, p. 15.

<sup>769</sup> Ibid., p. 17. Aussi Perrin et Cambert ne bénéficièrent-ils pas des revenus de l'académie, « quand, le 3 mars 1671, [...] fut représentée la pastorale *Pomone*, dont ils étaient pourtant les principaux auteurs ». LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 2002, p. 177. La Gorce spécifie que « donné dans un jeu de paume transformé pour l'occasion en salle de spectacle, celui de la Bouteille situé rue des Fossés de Nesles [...], le premier ouvrage lyrique qu'offrit la nouvelle institution aux Parisiens fut un événement artistique sans précédent. Jamais encore on n'avait assisté à une pièce de théâtre entièrement chantée en langue française comportant des ensembles vocaux, des ballets, des changements de décors et des machines variées. [...] L'ouvrage resta à l'affiche de sept à huit mois et chacune des 146 représentations qu'il connut rapportait de 1000 à 4000 livres ». In LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 2002, p. 178. « Plus de la moitié de la partition est perdue, mais le livret [...] nous révèle que *Pomone* était une pastorale, avec ballets, changements de théâtre fréquents, dieux volants, et autres machines surprenantes et effets spectaculaires, et qu'elle avait un prologue et cinq actes. Tout cela la rapproche des tragédies lyriques postérieures ». In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI (éds.) : « Introduction, » in idem. : *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault*. Genève : Droz, 1994, p. xv.

<sup>770</sup> « LETTRES PATENTES DV ROY pour establir, par tout le Royaume, des Academies d'OPERA, où Representations en Musique en Langue Françoisé, sur le pied de celles d'Italie [1669] », [s.p.].

sceptiques – un vrai avantage. C’est grâce au mouvement inclusif et unificateur des modèles étrangers que Perrin conçoit l’introduction et l’invention de l’opéra en France :

Ceux [...] qui ont veu les Opera d’Italie languir, ennuyer & deplaire sur nostre Theâtre [...] croient aisement que ces sortes de representations n’auroient pas vn meilleur succez en nostre langue : mais ceux qui les ont veuës à Venise, à Rome, à Vienne & dans les principales Villes & Cours d’Italie & d’Allemagne y reussir avec vne approbation generale, & former les plus agreables divertissemens de ces Nations là, sont convaincus de leur succez.<sup>771</sup>

Selon Perrin, ce sont les voyageurs experts – rassemblant les informations sur l’opéra à l’étranger – grâce auxquels l’opéra peut être instauré en France avec succès. Cette ouverture à l’étranger et le regard curieux sur les formes de l’opéra existantes que Perrin codifie dans son *Avant-propos*, s’oppose à la version *exclusive* que Kintzler propose dans son interprétation des écrits théoriques de Perrin. Kintzler décrit les efforts fournis par Perrin pour instaurer l’opéra en France comme un essai d’oblitérer et d’estomper toute trace étrangère, perçue comme « obstacle » susceptible de déclencher un traumatisme national. Si Kintzler voit, dans les écrits théoriques et pratiques de Perrin, un rapprochement à la tragédie classique française, le but de Perrin réside, bien au contraire, dans un éloignement de la tragédie parlée. De là Perrin supplée-t-il le vers lyrique à l’alexandrin : « Ce que i’ay ajousté du mien, est que i’ay composé la piece de vers Lyriques & non pas Alexandrins, parce que les vers courts & remplis de cesures & de rimes sont plus propres au chant & plus commodes à la voix qui reprend son haleine plus souuent & plus aisément ».<sup>772</sup> Pour Perrin, c’est, bien au contraire, la confusion entre tragédie parlée et chantée qui constitue l’un des défauts principaux de l’opéra italien :

Premierement pour ne pas trouuer des Poëtes Musiciens qui entendissent les vers & les compositions Lyriques ou propres au chant, les compositeurs [italiens] de vos Comedies se sont seruy des Poëtes ordinaires des pieces de Theatre, faites simplement pour la recitation & les ont mises en Musique de bout en bout, comme qui voudroit parmy nous mettre en Musique le *Cinna* ou les *Horaces* de Monsieur corneille ; & parce qu’ils n’ont pas trouué leur conte dans l’expresbion des intrigues, des raisonnemens & des commandemens grauues, ny l’art de faire chanter agreablement à Auguste

*Prends vn siege Cinna, prends & qu’il te souuienne  
De tenir ta parole, & ie tiendray la mienne.*

Ils ont inuenté pour exprimer ces choses des styles de Musique moitié chantans moitié recitans qu’ils ont apellez representatifs, racontatifs, recitatifs, lesquels outre qu’ils expriment mal par le fléchissement de la voix quoy que rare & pratiqué seulement dans les finales des choses qui veulent estre dites grauement & simplement à l’unisson.<sup>773</sup>

---

<sup>771</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1671, Avant-propos, p. 2.

<sup>772</sup> In PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, pp. 287-288.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 280-281.



Dans ses efforts d'échafauder une nouvelle poétique et un nouveau genre théâtral, Perrin ne se retourna pas vers un « genre classique », <sup>774</sup> telle la tragédie. Bien au contraire, il proposa une construction textuelle dénuée des attributs les plus essentiels de la tragédie, à savoir de l' « intrigue » même : « Pour eüter ce deffaut i'ay composé ma Pastorale toute de Pathetique & d'expressions d'amour, de ioye, de tristesse, de ialousie, de desespoir ; & i'en ay banny tous les raisonnemens graues & mesme toute l'intrigue ». <sup>775</sup> Or, on peut se demander, à juste titre, ce qui reste d'une composition opératique dépourvue des « raisonnements graves » et de « toute l'intrigue ». À en juger par ses œuvres mêmes, l'absence de l'intrigue porte nécessairement sur l'usage allégorique des personnages et sur l'allégorisation du texte. Il semble pertinent dans ce contexte que dans la pastorale *Pomone*, de 1671, Perrin opéra une distinction entre « personnages vrais » et « personnages feints ». Perrin qualifie les derniers comme figures de la pastorale et de la mythologie grecque, alors qu'il appelle les premières « allégoriques » : à travers l'association entre personnages allégoriques et vrais, « Pomone », « Flore », « Vertune » et « le Dieu des Jardins », <sup>776</sup> allégories du printemps et de la fertilité, sont considérés comme des « personnages vrais » qui, à leur tour, deviennent les protagonistes principaux de l'opéra. Les protagonistes du livret sont à la fois réels et allégoriques. Dans un mouvement qui « bannit » explicitement toute intrigue du livret, Perrin replie la thématique des livrets sur la production de l'opéra français lui-même. S'il fait chanter la nouvelle « fécondité » printanière de Pomone, cela signifie que l'opéra français se déploie et s'élève au-dessus de l'opéra italien :

LA NYMPHE DE LA SEINE.

Toy qui vis autresfois le Fleuve des Romains  
Triompher des humains,  
Et porter le sceptre du Monde,  
Vertune, que dis-tu de ma rive feconde ?

VERTVNE.

J'admire tes grandeurs & ta felicité  
De ta belle Cité ;  
Mais ta merveille la plus grande  
C'est la pompeuse Majesté  
Du Roy qui la commande.

---

<sup>774</sup> In KINTZLER, Catherine, *op.cit.*, 1991, p. 188.

<sup>775</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, p. 282.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dans l'Auguste LOVIS je trouve un nouveau Mars,  
Dans sa Ville superbe une nouvelle Rome :  
Jamais, jamais vn si grand homme  
Ne fut abis au thrône des Cesars.<sup>777</sup>

Dépourvus de toute intrigue, les premiers opéras français, même après l'institutionnalisation de l'opéra avec l'Académie Royale de Musique, se caractérisent par leur aspect métatextuel. Le texte, avance Perrin, ne doit pas seulement être dénué d'intrigue, mais aussi de « transpositions dans la Phrase » et de « ses licences, ses vieux mots vsitez seulement dans les vers, & ses expressions metaphoriques & forcées qui passent [en Italie] pour des conceptions admirables, & parmy nous pour de purs galimathias » et qui « obscurcissent »<sup>778</sup> le sens du texte.

Au niveau de la versification, Perrin s'approprie la catégorisation – sexuée – des terminaisons de mots en syllabes féminines et masculines afin de rendre les vers « mitigés » et de « corriger », dans la langue française qu'il considère plus masculine, la douceur et mollesse de la langue italienne. Aussi avance-t-il dans son *Avant-propos* :

L[la langue] Italienne semble auoir aussi cét auantage sur la Françoisse, que ses terminaisons sont plus douces & tombent presque toutes sur des voyelles molles & feminines, au lieu que nos terminaisons, qui tirent vn peu sur l'Allemand, dont la nation & la Langue se sont meslées parmy la nostre, ont beaucoup plus de rudesse. Mais de ces deffauts nous en tirons deux auantages : l'vn que cette dureté sert à la diuersité des vers & des rimes masculines & feminines & par consequēt des appuis, cadences ou cheutes de voix, qui se font sur icelles, lesquelles forment vne agreable varieté dans le chant. [...] Et quant à ce que nos syllabes sont plus mal marquées pour la quantité, nous en tirons pareillemēt cet auantage qu'elles quadrent plus aysé de composer des paroles en nostre Langue sur la note & sur les chants qu'il n'est sur les Langues Grecque & Latine & mesme sur l'Italienne, ce qu'un long vsage ma confirmé.<sup>779</sup>

Entre « mollesse » italienne et « rudesse » allemande, le vers français n'est pas seulement le plus tempéré, mais aussi le plus versatile favorisant ainsi une production poétique importante. Le lien – retenu causal – entre la tempérance et la productivité relève, encore une fois, de l'ancienne médecine humorale selon laquelle toute extrémité, soit-elle humorale, psychique ou géographique, nuit à l'équilibre et à la croissance. En analogie avec les vers tempérés, Perrin établit la position géographique de la France et son climat mitigé comme propices non seulement à la versification, mais aussi bien au chant des « airs » et à la récitation de la « comédie grave » :

---

<sup>777</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1671, Prologue, p. 11.

<sup>778</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, p. 285.

<sup>779</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1671, Avant-propos, p. 8.

Le bon sens & mesme l'experience nous font voir [...] que les Nations voisines qui naissent dans vn climat plus chaud ou plus froid que la France située au milieu de la Zone temperée, ont par consequent vn sang & vn temperament ou plus bilieux, & plus emporté ou plus froid & plus phlegmatiques ; & comme nous exprimons ordinairement les passions telles que nous les ressentons en nous mesmes ou que nous les voyons en autrui, ceux-cy les expriment souvent froidement & de mauvaise grace, & ceux-là impétueusement jusqu'à l'extravagance. Ce que l'experience nous confirme, puisque les Italiens, les Espagnols & les Anglois, qui sont les Nations qui reussissent le mieux au theatre, le cedent sans contestation pour l'air & pour la grace aux Comediens François, particulièrement dans la Comedie grave & dans l'expression des sentiments & des passions d'honneste & de galand homme.<sup>780</sup>

Il est significatif que Perrin, qui cherche à bannir toutes « expressions métaphoriques et forcées » du livret, ne s'exprime pas sur l'allégorie et son usage. Si les préceptes poétiques de Perrin se focalisent, dans sa lettre, sur l'emploi des « beautez de la Poësie en la mesure, en la rime, aux belles figures » des « mots & de la phrase Poëtique »,<sup>781</sup> le librettiste ne donne pas de préceptes concernant la structure du livret ou les thèmes à user.<sup>782</sup> L'usage de l'allégorie permettait à Perrin de déplacer l'attention de la strate narrative littérale vers l'ensemble du livret. L'allégorie devint ainsi le biais obligatoire pour dégager la structure et le sujet du livret. L'allégorisation du livret alla de pair avec une diminution, voire oblitération, de l'effet rhétorique au niveau du lexique et de la versification. La simplification et « purification » du sens des mots et des vers, voulues par Perrin, furent atteintes au détriment d'une complication et d'un obscurcissement de la textualité dans sa totalité, saisissable uniquement à travers et comme allégorie. En témoigne déjà la première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione*.

---

<sup>780</sup> Ibid., pp. 11-12.

<sup>781</sup> PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1661, p. 286.

<sup>782</sup> Une exception importante constitue la longueur des représentations en musique que Perrin veut contenir normativement en « deux heures & demie ou trois petites heures de longueur, qui est celle des spectacles ordinaires » et, dans le cas de la *Pastorale d'Issy*, « une heure & demie ou cinq gros quarts d'heures, & n'a gueres plus de cent cinquante vers » donné « le terme ordinaire de la patience Françoisise dans les spectacles publics les plus beaux & les plus diuersifiez estant celuy de deux heures ou enuiron, particulièrement dans les Musiques, lesquelles pour belles qu'elles soient apres ce temps là étourdissent, & lassent au lieu de plaie & de diuertir ». In PERRIN, Pierre, *op.cit.*, 1671, Avant-propos, p. 15 ; *op.cit.*, 1661, p. 283.

## 2. L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE COMME « OPERATION TOPOLOGIQUE »

Philippe Beaussant a avancé, à juste titre, que « [l]es représentations d'*Ercole amante* sont une première étape, capitale, vers la création de l'opéra français ». <sup>783</sup> Comme il a été démontré dans le dernier chapitre, c'est surtout à partir de la traduction française du livret de l'*Ercole amante* que l'image de Louis XIV comme Roi-Soleil et comme roi absolutiste a pris son essor et a commencé à être forgée par les musiciens et les poètes proches de la cour royale. Le présent chapitre, qui se propose de démontrer l'emprise de l'institutionnalisation de l'opéra français, advenue avec la fondation de l'Académie Royale de Musique en 1672, se focalise sur une analyse de la figure d'Hercule/Louis XIV dans l'opéra *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, deuxième « tragédie en musique » de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully représentée à l'Académie Royale de Musique en 1672. Le point de départ de nos réflexions est le fait que l'institutionnalisation de l'opéra français, avec la création de l'Académie Royale de Musique, fut quasi concomitante avec le renoncement, en 1670, de Louis XIV à participer comme danseur dans les représentations musicales. <sup>784</sup> Kristiaan Aercke note que

when Louis ceased to dance personally in the court ballets in 1670, that form of courtly entertainment obviously lost, together with its principal participant, its principal function. Having evolved from the role of active ruler-participant in festive play to that of passively observing tutelary deity of grandiose festive play, Louis needed new ceremonial rites for his cult. Not Molière (who died in 1673) but Lully supplied these, when he combined aspects of the *comédie-ballet* – in which music had become the dominant element – and the *ballet de cour* – in which the textual program had become ever more important – in French lyrical opera. <sup>785</sup>

Ce recul du corps royal des spectacles organisés à son honneur correspondit-il à une oblitération de l'enjeu de sa présence physique dans la textualité de l'opéra ? Est-il

---

<sup>783</sup> BEAUSSANT, Philippe : « Au carrefour des traditions et des genres : *Psyché* », in GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.) : *Le théâtre en musique et son double (1600-1762). Actes du Colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra »*, Rome, 4-5 février 2000. Paris : Champion, 2005, pp. 43-51 : 46.

<sup>784</sup> « [*Les Amants Magnifiques* (février 1670)] constitue[nt] le sommet final de ce spectacle composite, héritier à la fois du ballet de cour (dansé par le roi et certains courtisans) et de la comédie sérieuse, proche de la pastorale mythologique. C'est aussi la dernière fois que Louis XIV dansera publiquement ». In BEAUSSANT, Philippe, *op.cit.*, 2005, p. 47.

<sup>785</sup> AERCKE, Kristiaan P.: *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State University of New York 1994, p.200.

possible de déceler une suppression symbolique du corps royal du livret d'opéra ? Il sera démontré au cours du présent chapitre que les discours opératiques autour de l'institutionnalisation de l'opéra – comme l'illustrent les exemples de *Cadmus et Hermione*, première tragédie en musique représentée à l'Académie Royale de Musique, ainsi qu'*Alceste ou le triomphe d'Alcide* –, discours échafaudés sur la métaphore du « mariage » entre musique et poésie, suppléèrent à la présence et à la mise en récit de la corporalité du roi. Si l'activité sexuelle et la fertilité royales furent explicitement mises en relief et en valeur dans les opéras précédant la fondation de l'Académie Royale de Musique, l'établissement d'un cadre institutionnel représentatif signifia 1) une substitution du mariage royal par la représentation allégorique de l'union du texte et de la musique – union encouragée et garantie par la désignation d'un librettiste et un compositeur institutionnalisés. 2) Un déplacement de la codification et de la mise en valeur du corps royal vers celui du peuple. Ces deux mouvements transformèrent et altérèrent la textualité et la sexualité du livret. L'opération de l'allégorisation du mariage qui se transforme en pur dispositif rhétorique et le sacrifice du corps du monarque en faveur de ses sujets constituent les deux thèmes majeurs qui jalonnent la première et la deuxième tragédie en musique, à savoir *Cadmus et Hermione* et *Alceste ou le triomphe d'Alcide*. Dans les deux cas, il s'agit de prolonger la personne royale au-delà de l'individu proprement dit. Ce souci de l'extension de la personne royale au-delà de ses propres bornes physiques se cristallise à deux niveaux : en même temps trait d'union et prothèse, Louis XIV accepte, d'une part, le mariage avec une institution qui prend en charge la production d'une continuité textuelle assurée et régulière et, d'autre part, la désignation comme père du peuple qui, une fois marié, octroie à ses sujets le droit de se propager (au nom du renforcement de la nation). Si, comme le soutient Deleuze, « l'instinct et l'institution sont les deux formes organisées d'une satisfaction possible », <sup>786</sup> l'opéra dans sa forme institutionnalisée se manifesta comme une double possibilité de satisfaction du roi sans que sa présence immédiate soit requise ou nécessaire, comme ce fut en revanche le cas lors de sa naissance et de son mariage. Le texte et le corps, intimement liés dans les livrets précédant l'institutionnalisation de l'opéra, moyennant le corps naturel du monarque qui fonctionna comme trait d'union entre la textualité et la sexualité du livret, se dissocièrent lors de son institutionnalisation.

---

<sup>786</sup> DELEUZE, Gilles : « Introduction », in *ibid.* : *Instincts & Institutions, Textes choisis et présentés par Gilles Deleuze*. Paris: Classiques Hachette, 1953, pp. viii-xv : viii.

Dès la fondation de l'Académie Royale de Musique, le corps du monarque fut « branché » à deux discours parallèles, contigus, autour de la textualité (dans le cas de *Cadmus et Hermione*) et autour de la sexualité dans celui d'*Alceste*. Contrairement à John Lyons qui affirme, dans son ouvrage intitulé *The Tragedy of Origins*, que « the insight that origins are defined, or created, only later figures prominently in late-twentieth-century thought, where it is a key tenet of what is sometimes called the postmodern approach to history », <sup>787</sup> ce chapitre se propose d'illustrer que la conscience de la nature arbitraire des origines (institutionnelles) est bien présente et vivante chez les premiers inventeurs de l'opéra français. Si la première « tragédie en musique » créée à l'Académie Royale de Musique, *Cadmus et Hermione*, constitue un vrai méta-opéra qui codifie le « mariage » entre la poésie et la musique tout en illustrant l'institutionnalisation de l'opéra français, le deuxième opéra, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, consiste en le sacrifice que le roi fit de son corps pour le donner à ses sujets.

### 3. LA PREMIERE TRAGEDIE EN MUSIQUE : *CADMUS ET HERMIONE*

L'institutionnalisation de l'opéra français comporta la question du genre. Comment devrait être cette nouvelle « poésie » ? Tendanciellement, les critiques de l'opéra et du théâtre français conçoivent la création de la poétique de l'opéra comme une transposition – ou bien une dérivation – de la poétique du théâtre parlé. En d'autres mots : une poétique annexe, une *réplique* du grand théâtre classique français. L'une des majeures théoriciennes de ce courant est sans doute Catherine Kintzler, pour laquelle « dès le début, dès les premiers textes de Perrin [...], l'opéra est pensé en termes de conquête de l'espace poétique, de rivalité et de comparaison incessante avec le théâtre, qui est son homologue inévitable, naturel. D'emblée, en France, l'opéra est condamné à un devoir : se présenter devant le théâtre, comme sa réplique ». <sup>788</sup> En 1671, Perrin se vit – malgré le succès de *Pomone* – contraint de vendre son privilège. Il le céda, le 8 août 1671, au compositeur Jean de Granouillet, écuyer sieur de Sablières, qui écrivit – pour le mariage

---

<sup>787</sup> LYONS, John D. : *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*. Stanford : Stanford University Press, 1996, p. 12.

<sup>788</sup> KINTZLER, Catherine : « La tragédie lyrique, réponse à un double défi », in eadem (éd.) : *Penser l'opéra à l'âge classique*. [Paris] : Collège international de philosophie, 1993, pp. 7-10 : 8.

de Monsieur avec la princesse palatine – avec le librettiste Henry Guichard *Les Amours de Diane et d'Endymion*.<sup>789</sup>

Les difficultés financières ainsi que des cabales persistèrent cependant, ce qui permit à Lully d'obtenir, en 1672, le privilège de fonder l'Académie Royale de Musique (Figure 2)<sup>790</sup> et de s'associer, par contrat, au poète Philippe Quinault et à l'ingénieur du roi, Carlo Vigarani. La nouvelle Académie Royale s'installa au jeu de paume de Béquet – dit aussi de Bel-air –, rue de Vaugirard, « celui-là même qu'avait déjà choisi Perrin, deux ans auparavant, pour y abriter l'Académie d'opéra ».<sup>791</sup> Après la mort de Molière et suivant l'intervention de Charles Perrault auprès de Colbert, Lully « se fait accorder le privilège de donner ses opéras dans la salle du Palais-Royal ».<sup>792</sup> Le premier spectacle y donné, en novembre 1672, fut *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*,<sup>793</sup> genre hybride accaparant des extraits des comédies-ballets que Lully avait écrites avec Molière. La Gorce nomma ce texte particulier, allant de la pastorale à la comédie-ballet, « pastiche composé des plus belles pages du *Bourgeois gentilhomme*, des *Amants magnifiques*, de *La Pastorale*

---

<sup>789</sup> Voir LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 2002, p. 179. La Gorce note que « pressés par le temps, ils [le compositeur et le librettiste] se contentèrent d'enrichir *Les Amours de Diane et d'Endymion* d'intermèdes chorégraphiques. Sous le titre *Le Triomphe de l'Amour*, le spectacle ainsi remanié fut donné à Saint-Germain-en-Laye, le 18 février 1672, dans la spacieuse salle des ballets, où tant d'œuvres de Lully avaient été applaudies ». In *ibid.* p. 179.

<sup>790</sup> « Dès mars 1672, quelques semaines seulement après les représentations de la pastorale de Sablières à Saint-Germain-en-Laye, il [Lully] réussit à obtenir le fameux privilège. S'il bénéficia de la protection du roi, il sut également suivre les conseils de Colbert. [...] Il fallut révoquer le privilège octroyé à Perrin, dont le retrait fut justifié par de nouvelles lettres patentes qu'accorda Louis XIV à son surintendant de la musique, avant le 16 mars 1672. [...] Par rapport à son prédécesseur, Lully bénéficiait également de la durée : le privilège ne lui était pas seulement accordé pour douze ans, mais pour le restant de sa vie et après lui celui de ses fils qu'il ferait recevoir en survivance de sa charge de surintendant de la musique du roi. L'institution qu'il dirigeait désormais était officiellement qualifiée de 'royale', distinction qu'elle conserverait jusqu'à la Révolution ». In LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, pp. 30-31. Une autre différence entre les lettres patentes accordées à Perrin et le privilège octroyé à Lully réside dans le multilinguisme institutionnalisé de ce dernier. Alors que les lettres patentes prévoient des « représentations en musique en langue française », le privilège se veut international en promouvant les représentations « tant en Vers François, qu'autres Langues étrangères, pareilles & semblables, aux Academies d'Italie ». Voir Figure 1 et 2. Cette ouverture linguistique, explicable par le fait que le privilège fut octroyé à un italien, Lully, contrecarre l'opinion généralement répandue – et trop simpliste – selon laquelle l'institutionnalisation de l'opéra français correspondait aux « sentiments nationaux pour ne pas dire nationalistes » de Louis XIV. Voir BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI : « Introduction » in QUINAULT, Philippe : *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault*. Edition critique par William BROOKS, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI. Genève : Droz, 1994, p. xv.

<sup>791</sup> LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, p. 35.

<sup>792</sup> BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xvii.

<sup>793</sup> « D'après une lettre de James Vernon du 12 novembre 1672, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* remportèrent dès la première représentation un très vif succès. Tout en signalant l'ouverture du 'nouvel Opéra de Baptiste', la veille, il remarqua que la salle était 'extrêmement bondée' et qu'on 'admira beaucoup' la musique qu'il qualifiait d'exceptionnelle. Le théâtre lyrique ouvrait alors ses portes trois fois par semaine, le mardi, le vendredi et le dimanche ». In LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 2002, p. 189.

comique, de *George Dandin* ». <sup>794</sup> La première « tragédie en musique », *Cadmus et Hermione*, fut représentée, le 27 avril 1673, au théâtre lyrique parisien en présence du roi Louis XIV, « accompagné de son frère, de sa cousine, Mademoiselle, et de sa nièce, Mademoiselle d'Orléans ». <sup>795</sup>

Fortement méta-théâtrales, *Cadmus et Hermione* ainsi que la deuxième tragédie en musique, *Alceste*, thématisent toutes les deux le changement advenu avec l'institutionnalisation de l'opéra. *Cadmus et Hermione*, mobilise, comme d'ailleurs l'Hercule libyen, un vieux mythe fondateur : Cadmus, « fils d'un Roy qui tient sous sa puissance / Les Bords feconds du Nil & les Climats brûlez », <sup>796</sup> est fondateur d'une ville, Thèbes, et époux de l'Harmonie (autre nom pour Hermione). Il n'est pas difficile d'entrevoir, dans les noces de Cadmus et Hermione, le mariage symbolique entre le roi, fondateur et « inventeur » d'une nouvelle institution, et la musique, allégorisée sous le nom féminin d'Hermione/Harmonie. *Cadmus et Hermione* thématise l'acte de l'« invention » et de l'institutionnalisation de l'opéra. Cadmus, quant à lui, fut une figure qui fut traditionnellement associée à l'étymologie. L'ouvrage de Matthias Martinus, intitulé *Cadmus graecophoenix, id est Etymologicum, in quo explicantur et ad suas origines, tandemque ad cadmeos seu orientales fontes reducuntur principes voces graecae* et publié en 1625, <sup>797</sup> témoigne de l'intérêt que suscita la figure de Cadmus dans le contexte de la recherche des origines des mots et de « l'invention » du langage. Or, avec l'institutionnalisation de l'opéra, la célébration des noces princières à travers le nouveau langage poétique de l'opéra se transforma. L'opéra institutionnalisé fut destiné « aux divertissements des peuples », comme l'affirme l'« Académie Royale de Musique » allégorisée dans le prologue de *Cadmus et Hermione*, tout en s'adressant au roi en ces termes : « Vous destinez icy mes Chansons, & mes Jeux, / Aux Divertissemens de vos Peuples heureux / [...] Et songez que le Ciel Vous donne à nos desirs, / Pour estre des Humains l'Amour, & les Plaisirs ». <sup>798</sup> Contrairement aux opéras de cour, tel *La*

---

<sup>794</sup> LA GORCE, Jérôme de, *op.cit.*, 1992, p. 36.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>796</sup> Ainsi l'exclame le premier prince Tyrien au début du premier acte. Voir QUINAULT, Philippe: *Cadmus et Hermione*. Paris : Ballard, 1673, I, 1, p. 11.

<sup>797</sup> MARTINUS, Matthias : *Cadmus graecophoenix, id est Etymologicum, in quo explicantur et ad suas origines, tandemque ad cadmeos seu orientales fontes reducuntur principes voces graecae, et eae, quae cum alibi tum maxime in Veteris Testamenti paraphrasi LXX. seniorum aliorumque, quaeque in Novi Testamenti codice videntur obscuriores, multae quoque notabiles dictiones, vulgo « a lexicographis praetermissae » et in glossariis alibi latentes, luci dantur et emaculantur*. Bremen : Typis Villerianis, 1625. Matthias Martinus fut aussi l'auteur des *Fundamenta linguae graecae*. Bremen, 1616.

<sup>798</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1673, Prologue, s.p.



*Sincerità trionfante* et *l'Ercole amante*, où la naissance et le mariage, par leur référence à des événements dynastiques réels et uniques, avaient une valeur ontologique, dans *Cadmus et Hermione* la « naissance » relève de l'ordre purement rhétorique à valeur métaphorique. Contrairement aux opéras de cour, la représentation de *Cadmus et Hermione* n'a pas de référent réel : personne ne se marie – il serait d'ailleurs déconseillé de vouloir identifier le roi avec Cadmus, personnage changé en serpent et passant le reste de sa vie caché dans les bois.<sup>799</sup> Le « mariage » inscrit dans le livret de *Cadmus et Hermione* décrivant l'union institutionnelle entre le roi-fondateur et les artistes-sujets, est d'ordre purement métaphorique. Les « noces » continuent, au niveau textuel, en tant que métaphore signifiant l'institutionnalisation de l'opéra. Certes elles perdent – au moment de leur mise en institution – leur principal référent extratextuel : le roi et la famille royale. Il serait cependant incorrect de dire que le référent extratextuel disparaît entièrement. La référence aux noces et aux plaisirs royaux n'est pas gommée, mais substituée : par l'établissement d'une nouvelle institution, le roi (une fois né et marié) fait un don à ses sujets et renonce à ses plaisirs de jadis en les offrant dorénavant à son peuple comme plaisirs institutionnalisés qui, toujours réitérables dans le cadre de l'institution, suppléent au plaisir unique et événementiel du roi. Après le grand événement de la naissance et du mariage du roi, c'est le peuple qui reçoit, pour ainsi dire, le droit de se reproduire. La « naissance » passe au peuple. L'allégorie de l' « Académie Royale de Musique » rappelle à Louis XIV au début de *Cadmus et Hermione* : « Ne Vous contentez pas d'estre l'Effroy du Monde, / Et songez que le Ciel Vous donne à nos desirs ».<sup>800</sup> Il s'agit d'une transformation et resémantisation des concepts de « naissance » et d' « invention ». L'usage des plaisirs et les amours, privilège réservé au roi seul dans *La Sincerità trionfante* et *l'Ercole amante*, se propage et se multiplie dans le cadre bien délimité et délimité de l'opéra institutionnalisé.

---

<sup>799</sup> L'épisode narrant la vie de Cadmus et Hermione fut connu, au XVII<sup>e</sup> siècle, surtout à travers les *Genealogiae deorum gentilium* de Boccace : « I poeti dicono che Ermione (o Armonia) fu figlia di Marte e Venere e che fu sposata da Cadmo re di Tebe, dopo aver lasciata la moglie Spinge. Dicono che Vulcano le fece un monile di singolare bellezza, ma di tristo augurio a chi lo portava; e ciò per odio concepito contro di lei, per esser nata dall'adulterio di sua moglie. Da questa inoltre Cadmo ebbe quattro figlie; e in ultimo, cangiati in serpenti gli sposi, rimasero tali fino alla morte ». In BOCCACCIO, Giovanni : *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, édité par Vittore Branca. Milano : Mondadori (Meridiani), 1998, Tome VII-VIII, livre IX, XXXVII, pp. 955-957.

<sup>800</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1673, Prologue, s.p.

#### 4. ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE DE QUINAULT ET LULLY

##### 4.1. La textualité d'*Alceste*

*Alceste ou le triomphe d'Alcide* (Figure 4 et 5), deuxième opéra issu de la plume de Philippe Quinault (1635-1688)<sup>801</sup> et de Jean-Baptiste Lully, fut représenté à l'Académie Royale de Musique en 1674.<sup>802</sup> Quinault fut connu, depuis 1660, comme « auteur 'pour les divertissements du roi'. Sa collaboration à plusieurs ballets de cour est très probable, et Lully pensa naturellement à lui pour l'aider à *Psyché* en 1671 et pour être son librettiste à partir des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* en 1672 ».<sup>803</sup> De 1671 jusqu'à 1686, Quinault et Lully collaborèrent à la production de onze opéras, dont les sujets, pour les huit premiers livrets, relevèrent de la mythologie classique et des dernières « adaptations très libres de romans de chevalerie ».<sup>804</sup> *Alceste*, représenté d'abord devant le public parisien,<sup>805</sup> et seulement dans un deuxième temps à la Cour de Versailles, témoigne, indubitablement, d'un changement paradigmatique qui, en inversant la hiérarchie et la chronologie des représentations, abandonne le concept de l'opéra de cour (italien)<sup>806</sup> en faveur de l'opéra public, accessible à un public payant.<sup>807</sup>

---

<sup>801</sup> Quinault, avocat depuis 1655, écrivit, de 1655 à 1671, « seize pièces, dont sept tragi-comédies, cinq tragédies, trois comédies, et *La Comédie sans comédie*, qui mélange plusieurs genres. Il devint rapidement un auteur à la mode, et sa tragédie *Astrate* (1665) fut un des plus grands succès du siècle. Il fut élu à l'Académie Française en 1670, et en 1674 il fut un des premiers membres de la « Petite Académie », l'Académie Royale des Inscriptions et Médailles ». In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, pp. xv-xvi.

<sup>802</sup> Brooks, Norman et Morgan Zarucchi ont établi une chronologie des représentations d'*Alceste* à Paris et à la Cour jusqu'en 1715 : le 11 (ou 18) et le 26 janvier et le 10 avril 1674 (au Palais-Royal), d'autres représentations au Palais-Royal suivent jusqu'au mois de juillet ; le 4 juillet 1674 (à Versailles) ; août 1677 (à Fontainebleau) ; le 23 et le 27 septembre 1677 (à Fontainebleau) ; décembre 1677 (à Saint-Germain) ; début janvier 1678 (à Saint-Germain) ; 1678 (au Palais Royal) ; août-septembre 1682 (au Palais Royal) ; le 28 ou le 29 décembre 1682 (au Palais Royal) ; le 5 et le 16 janvier 1700 (chez la Princesse de Conti) ; en partie, les 14, 16 et 21 février 1703 (à Marly) ; en 1706 (au Palais-Royal) ; en 1707 (au Palais-Royal). In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xliv. Selon les mêmes auteurs, « il y eut une quarantaine d'édition d'*Alceste* aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ». In *ibid.*, p. lii.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. xvi.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. xxii. Il s'agit des opéras suivants : *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Arys* (1676), *Isis*, (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686).

<sup>805</sup> « A partir d'*Alceste* (janvier 1674), l'Académie occupa la salle du Palais Royal, que Louis XIV donna à Lully le 28 avril 1673, après avoir assisté à une représentation de *Cadmus et Hermione* la veille ». In NORMAN, Buford : *Philippe Quinault. Livrets d'opéra*, vol. I. Toulouse : Société de Littératures Classiques, 1999, p. xiv.

<sup>806</sup> Comme soulignent Brooks, Norman et Morgan Zarucchi, « l'opéra italien [ne fut] jamais joué en ville devant des spectateurs payants ». In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. 15.

**A L C E S T E**  
 O U  
**LE TRIOMPHE D'ALCIDE.**  
**TRAGÉDIE.**  
 REPRESENTÉE  
 PAR L'ACADÉMIE ROYALE  
 DE MUSIQUE.

*Les paroles*  
*de Quinault.*



*La Musique*  
*de Lully.*

On la vend  
 A PARIS,  
 A l'entrée de la Porte de l'Académie Royale de Musique,  
 au Palais Royal.  
*Imprimée aux dépens de ladite Académie.*  
 Par RENE BAUDRY, Imprimeur.

M. DC. LXXIV.  
 AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ

Figure 4 : Frontispice d'*Alceste ou le triomphe d'Alcide*, Paris 1674. Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica).

<sup>807</sup> Même si « les répétitions d'*Alceste* commencèrent à la Cour, plus précisément à Versailles, au mois de novembre 1673, par ordre du roi lui-même », la première eut néanmoins lieu au Palais Royal à Paris. In *ibid.*, 1994, p. ix.



Figure 5 : *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, Paris 1674, frontispice. Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica).

Aussi Louis XIV octroya, dans la *Permission pour tenir Academie Royale de musique* insérée dans les éditions du livret d'*Alceste*, le droit au compositeur Lully « de donner au public toutes les pieces qu'il aura composées, mesme celles qui auront esté représentées devant Nous ». <sup>808</sup> Dès sa création, *Alceste* compta « parmi les ouvrages préférés du roi ». <sup>809</sup> La même année, André Félibien décrit, dans ses *Divertissemens de Versailles*, la représentation spectaculaire d'*Alceste* de Versailles, qui fut insérée dans un cycle de festivités réparti sur six journées :

LE ROY apres la reduction de la Franche-Comté sous son obeissance, pour donner à toute la Cour quelques momens de repos & de plaisir, en suite des longues fatigues d'un voyage que la saison avoit rendu tres-penible, ordonna aussi-tost qu'il fut arrivé à VERSAILLES, que l'on preparast des Festes & des Réjoüissances; & que de temps en temps, il y eust quelques Divertissemens nouveaux. Ceux de la Premiere Journée commencerent par la Tragedie d'ALCESTE, qui est une piece en Musique accompagnée de Machines, que Sa MAJESTE voulut estre représentée dans la Cour du Chasteau, le Mercredi quatrême jour de Juillet. <sup>810</sup>

La célébration de l'extension du corps territorial du royaume français correspondit – analogie obligatoire – à la célébration (métaphorique) de l'extension du corps royal. A l'opposée des voix critiques et des jugements péjoratifs qui circulaient autour de l'opéra, <sup>811</sup> *Alceste* devint l'un des opéras préférés de Louis XIV. Brooks, Norman et Morgan Zarucchi notent qu'« aussi pour défendre Quinault contre les critiques qui jugeaient le livret ennuyeux et qui trouvaient que la conduite du sujet était 'misérable' et que les vers qui 'faisaient pitié', apparut en juillet 1674 une *Critique d'Alceste* favorable

---

<sup>808</sup> *Permission pour tenir Academie Royale de Musique*, in QUINAULT, Philippe : *Alceste*. Paris : René Baudry, 1674, pp. 72-76 : 74.

<sup>809</sup> « L'auteur de la *Critique d'Alceste* est Charles Perrault, commis de Colbert, membre de la Petite Académie (et depuis trois ans de l'Académie Française), ami et collègue de Quinault, et plus tard chef du parti des Modernes. Charles était l'auteur, enfin, non seulement des célèbres *Contes* mais aussi du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, ouvrage décisif de la querelle à venir. Il écrit pour défendre à la fois son ami de jeunesse Quinault et son collaborateur Lully ». In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xii.

<sup>810</sup> FELIBIEN, André : *Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roi à toute sa Cour, au retour de la Conquête de la Franche-Comté*. Paris : J.-B. Coignard, 1674, pp. 3-4.

<sup>811</sup> Pour les documents critiques contemporains je renvoie au *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, documents dépouillés et édités par William Brooks et Buford Norman. Cette *Chronology* est consultable soit on-line sur le site du Centre de Musique Baroque de Versailles, <http://www.cmbv.com/fr/banq/fsbanq.htm> (mars 2006), soit en imprimé. Pour le livre imprimé, voir BROOKS, William et Buford NORMAN : *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles / Base de données Philidor, 2005. Malheureusement, les auteurs ne tenant compte que des opéras représentés en langue française, ne mentionnent pas les représentations d'*Ercole amante*, qui s'intègre pourtant parfaitement dans la période analysée.

au librettiste et à son travail ». <sup>812</sup> Quant aux sources officielles, la pièce fut jugée « excellente » :

Le ROY estant placé, les Musiciens & les autres Acteurs de l'Academie Royale de Musique representent la Tragedie d'ALCESTE, dernier Ouvrage du sieur Quinault, qui receut de toute la Cour la mesme approbation que cette excellente piece en a toujours eüe ; Et la Musique que receut aussi les mesmes applaudissemens qu'on donne toujours aux productions du sieur de Lully. <sup>813</sup>

L'avènement du nouveau genre et l'émergence de la nouvelle textualité de l'opéra déconcertaient visiblement <sup>814</sup> et divisaient l'opinion des critiques, <sup>815</sup> non seulement jadis, mais aussi de nos jours. Aussi, Catherine Kintzler – suivie en cela par William Brooks – ne considère-t-elle la tragédie lyrique comme « genre ». <sup>816</sup> Selon Kintzler, la textualité du livret découle directement de celle de la tragédie parlée. Au contraire de Kintzler, nous

---

<sup>812</sup> In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xii.

<sup>813</sup> FELIBIEN, André, *op.cit.*, 1674, pp. 15-16. Félibien donna une description détaillée du décor d'*Alceste* qui met en relief son caractère spectaculaire : « Le Theatre qui se trouva preparé pour la Tragedie contenoit toute la petite cour pavée de marbre. Les deux costez estoient ornez de douze caisses de grands orangers qui se terminant dans le fond de la cour, laissoient voir en face dans le point de la perspective les huit colonnes de marbre qui portent le balcon doré, & qui font l'entrée du Vestibule du corps de logis du milieu. Entre ces caisses d'orangers il y avoit un pareil nombre de pedestaux de marbre de cinq pieds de haut, portans des vases de porcelaines remplis de petits orangers. Devant chaque pedestal estoit un gueridon d'or & d'azur chargé de girandoles de crystal & d'argent, allumées chacune de dix bougies. Derriere ces mesmes caisses s'eslevoient encore vingt-quatre autres grands gueridons ornez de festons de fleurs, & portans chacun une girandole de crystal allumée comme les autres. Comme les huit colonnes qui paroisoient au fond du Theatre sont accouplées, & separent les trois portes du Vestibule, on voyoit au milieu de chaque porte un grand lustre de crystal qui pendoit de dessous l'Architrave ; Et contre les trumeaux entre les colonnes, il y avoit des gueridons dorez, chargez de girandoles, avec deux caisses d'orangers de chaque costé. La Fontaine de marbre qui est au milieu de cette cour, estoit environnée de girandoles & de Vases pleins de fleurs. Et dans le bassin mesme, six grands Vases de porcelaines remplis de fleurs recevoient l'eau de six differens jets qui sortent d'une corne d'Amalthée que soutiennent trois petits Tritons de bronze doré. Ces Vases étoient ainsi disposez pour empescher que l'eau ne tombast dans le bassin où elle auroit fait du bruit ; Et pour la mesme raison le groupe [sic !] des Tritons estoit orné d'une grande couronne de fleurs qui recevoit aussi l'eau du gros bouillon qui s'éleve au milieu des autres jets d'eau. De sorte qu'à la clarté de tant de lumieres l'on voyoit briller toutes ces eaux, sans que leur chûte peust par son bruit interrompre la voix des Musiciens, & la symphonie des Instrumens. Ainsi l'Architecture de ces bastimens éclairez de tant de lumieres ; & la disposition ingenieuse de tant de lustres & de girandoles, entremeslez parmy l'agreable varieté des arbres & des fleurs, faisoit un riche ornement à ce Theatre ». In FELIBIEN, André, *op.cit.*, 1674, pp. 11-15.

<sup>814</sup> Comme le soulignent Brooks, Norman et Morgan Zarucchi, « dans une civilisation qui donnait tant d'importance à la parole, on ne doit pas s'étonner que, dans cette nouvelle tragédie lyrique, la poésie fut la 'maîtresse' de la musique. En fait, on lisait les livrets de Quinault comme des textes indépendants pendant tout l'Ancien Régime ». In BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xxi.

<sup>815</sup> Brooks, Norman et Morgan Zarucchi ont rassemblé et publié les textes-clé de la *Querelle d'Alceste*, tels la *Critique de l'Opéra* de Charles Perrault, la *Préface d'Iphigénie* de Racine, la *Lettre à Monsieur Charpentier* de Charles Perrault et la *Critique des deux tragédies d'Iphigénie* de Pierre Perrault. Voir *ibid.* Ont été éclipsés par Brooks l'*Examen d'Andromède* de Pierre Corneille (1660) et la *Lettre écrite à Monseigneur l'archevesque de Turin. Après la représentation de la comedie suivante* [la *Pastorale d'Issy* de 1659] de Pierre Perrin.

<sup>816</sup> KINTZLER, Catherine, *op.cit.*, 1991, p. 41.

soutenons que c'est précisément l'impossibilité de décrire le livret d'opéra comme une simple transposition en musique de la tragédie parlée qui a, entre autres, déclenchée la *Querelle des Anciens et des Modernes*.<sup>817</sup> Comme l'avance Brooks,

En 1673 et 1674, au cœur de ce que l'on appelle l'époque classique en France, la voie que va suivre l'esthétique théâtrale est loin d'être évidente. [...] Boileau essaie de nous faire croire que tout est clair et qu'il n'y a que les sots qui ne partagent pas ses goûts, mais *L'Art poétique* est plutôt le manifeste d'une minorité [...] que l'*ars poetica* de toute une culture. [...] L'apparition de la tragédie *lyrique* ne fait que compliquer les choses davantage.<sup>818</sup>

Retenons cependant les traits formels les plus importants et les plus significatifs de la tragédie en musique. La tragédie lyrique consiste en cinq actes et « chaque acte devait avoir un décor différent (et quelquefois davantage) et devait comprendre un divertissement ». « La danse pouvait occuper un tiers de l'acte, et quand on chantait, c'étaient des airs et des chœurs que Lully avait composés avant de donner à Quinault un 'canevas' qui lui imposait la forme et les rythmes de ses textes ». <sup>819</sup> Quant aux vers,

les onze livrets que Quinault écrivit pour Lully, avec leur prologue et leurs cinq actes obligatoires, ont une longueur moyenne de 1032 vers et d'environ 6120 mots. Dans les passages qui font avancer l'action (récits et dialogues, par exemple), le texte fut écrit avant la musique, mais toujours dans une collaboration étroite entre Quinault et Lully [...]. Dans *Alceste*, le vers le plus souvent utilisé est l'octosyllabe (401), mais on y trouve aussi 252 alexandrins et des vers de toutes les longueurs, de 3 à 12 syllabes. Les rimes peuvent être plates, croisées ou embrassées.<sup>820</sup>

Il est significatif que dans le cycle des *Divertissements de Versailles* furent représentés, répartis sur six journées, des spectacles dont les auteurs appartenaient à la fois aux « anciens » et aux « modernes ». Aussi, pendant la cinquième journée, « la Troupe des Comédiens du roy representa la Tragedie d'Iphigenie, dernier Ouvrage du sieur Racine, qui recut de toute la Cour l'estime qu'on toujours eues les pieces de cet Autheur ». <sup>821</sup> Racine, défenseur des « anciens », fut un fervent critique de l'*Alceste*, opéra représenté durant la première journée. Dans sa célèbre préface à *Iphigénie*, Racine se

---

<sup>817</sup> Selon Marc Fumaroli, « la Querelle des Anciens et des Modernes proprement dite, qui connaît son point culminant en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, commence avec la Renaissance, c'est-à-dire avec Pétrarque (1304-1374). [...] On aurait tort de croire que cette bataille indécise a été un épiphénomène négligeable. Elle a contraint les Anciens et les Modernes à aller au fond de leurs positions, à inventer des arguments inédits et déconcertants, à créer des œuvres propres à intimider l'adversaire : bref elle a été le principe intime de la vitalité inventive de la République européenne des Lettres ». In FUMAROLI, Marc : *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 7-8.

<sup>818</sup> BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xviii.

<sup>819</sup> BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, pp. xxi ; xxii.

<sup>820</sup> Ibid., p. xxii.

<sup>821</sup> FELIBIEN, André, *op.cit.*, 1674, pp. 63-64.

prononça en faveur d'un usage scrupuleux des sources anciennes, dans son cas – comme dans celui de Quinault – d'Euripide, car « le bon sens & la raison estoient les mesmes dans tous les Siecles. Le goust de Paris s'est trouvé conforme à celuy d'Athenes. [Ses] spectateurs ont esté émus des mesmes choses qui ont mis autre fois / en larmes le plus sçavant peuple de la Grece ». <sup>822</sup> Cette vision s'oppose diamétralement à celle des modernes, dont Quinault, qui transforment le « goût » d'Athènes à celui de Paris tout en maniant les textes anciens à leurs besoins esthétiques et politiques. Pour Racine, il est inconcevable « que des Modernes ayent témoigné depuis peu tant de dégoust pour ce grand Poëte dans le jugement qu'ils ont fait de son Alceste. [...] J'ay trop d'obligation à Euripide, pour ne pas prendre quelque soin de sa mémoire, & pour laisser échapper l'occasion de le reconcilier avec ces Messieurs ». <sup>823</sup> A cela, Charles Perrault répondit dans sa *Critique de l'Opéra* à travers deux personnages dialoguant, Cléon et Aristippe :

ARISTIPPE.

Je l'avois trouvé [*Alceste*] admirable, et j'y avois pris, ce me sembloit, bien du plaisir ; mais Dorilas [*Racine*] m'a fait voir qu'il est detestable, et qu'on s'y ennuye effroyablement.

CLEON.

Voila ce que c'est que d'estre top habile. Quand on est parvenu à un certain degré de capacité, on ne prend plus plaisir à rien, et cela me console de mon ignorance, qui fait que je me divertis à bien des choses qui ne divertissent pas les autres. <sup>824</sup>

A ce qu'il semble, les « tragédies en musique » connurent, par rapport aux tragédies de Racine, un succès bien plus important :

Il semble que le public parisien [...] ne se soit jamais lassé de ces spectacles à la mode. Une nouvelle tragédie lyrique pouvait connaître jusqu'à 150 représentations, au moins trois fois par semaine pendant une cinquantaine de semaines. A titre de comparaison, les tragédies de Racine n'avaient pas plus de 40 représentations au moment de leur création, et le plus grand succès du siècle, le *Timocrate* de Thomas Corneille, n'en eut qu'environ 80. <sup>825</sup>

---

<sup>822</sup> RACINE, Jean : « Préface », in *Iphigenie*. Paris : Claude Barbin, 1675, s.p.

<sup>823</sup> Ibid.

<sup>824</sup> PERRAULT, Charles : *Critique de l'opéra, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris : Claude Barbin, 1674, p. 2. Brooks, Norman et Morgan Zarucchi avancent que « si nous écartons quelques mots de Corneille, et un écrit du malheureux abbé Perrin, c'est bien la *Critique* de Perrault qui constitue le premier ouvrage théorique français sur ce nouveau phénomène théâtral. » BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, pp. 79-102.

<sup>825</sup> Ibid., p. xii. Et Norman de continuer : « Les livrets de Quinault continuèrent à connaître un énorme succès, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. On jouait un opéra de Lully à l'Académie Royale tous les ans de 1672 à 1747, à l'exception des années 1694, 1712, 1719, et 1735-1736 ». In *ibid.*, p. xiii.



Or, le but du présent chapitre n'est pas de relever les parallèles et les différences principales entre la tragédie parlée et la tragédie lyrique, analyse d'ailleurs faite dans nombre d'ouvrages parus surtout depuis les années 1990.<sup>826</sup> Nous ne nous focaliserons pas sur l'aspect formel qui décrit la tragédie lyrique comme ouvrage partant

d'un texte et représente une action grâce au jeu des acteurs et au support des costumes et des décors. Elle ajoute à ces éléments la musique instrumentale et vocale aussi bien que la danse, et dépasse la tragédie parlée par la somptuosité des décors et des costumes et par la complexité des machines et d'autres effets scéniques, car elle ose mettre sur scène le merveilleux que la tragédie parlée relègue au récit et à la présence psychologique des dieux.<sup>827</sup>

Avec Laura Naudeix, nous considérons la tragédie en musique, et concrètement l'opéra *Alceste*, comme appartenant à « trois types de fonctionnement topiques, qui renvoient à d'autres genres littéraires, qui serait [hormis] la tragédie, le récit héroïque et le romanesque ».<sup>828</sup> Ces types de « fonctionnement topiques » se révèlent significatifs pour la construction du héros masculin, Alcide, qui est à la fois une figure « tragique » – rappelons que le livret est centré autour d'un sacrifice – et un personnage « héroïque », dans le sens qu'il est « dépositaire d'une fonction de protection à l'égard de la communauté – contrairement au héros 'tragique' qui mettra ses forces au service de sa seule passion ».<sup>829</sup> Ce sera surtout sur le côté « romanesque »,<sup>830</sup> sur la « fonction de protection à l'égard de la communauté » que nous nous concentrerons. Le héros de Quinault et de Lully « est remisé au profit d'un couple d'amants perçu positivement par le public, touché par ses souffrances ».<sup>831</sup> C'est précisément la prédilection des librettistes de la tragédie en musique pour les intrigues amoureuses qui occupent

---

<sup>826</sup> Je renvoie, à titre d'exemple, aux ouvrages suivants : GIRDLESTONE, Cuthbert : *La Tragédie en musique considérée comme un genre littéraire (1673-1750)*. Genève : Droz, 1972 ; NEWMAN, Joyce : *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques*. Ann Arbor : University of Michigan Research Press, 1979 ; KINTZLER, Catherine, *op.cit.*, 1991 ; MOINDROT, Isabelle : *La Représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*. Paris : PUF, 1993 ; NORMAN, Buford : *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham, Alabama: Summa, 2001 ; LAURENTI, Jean-Noël : *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*. Genève : Droz, 2002 ; NAUDEIX, Laura : *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*. Paris : Champion, 2004.

<sup>827</sup> BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xix.

<sup>828</sup> NAUDEIX, Laura : « Stratégies narratives dans les livrets de tragédies en musique : Hypothèse des 'univers imaginaires de référence' », in NORMAN, Buford (éd.) : *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of South Carolina, Columbia, 14-16 avril 2005. Tübingen : Narr, 2006, pp. 149-159 : 153.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>831</sup> *Ibid.*

dorénavant une « part cruciale »<sup>832</sup> du livret, qui a poussé les critiques, tels Henry Prunières, à désigner l'intrigue des livrets comme « plate ». Certes, on peut considérer l'introduction, dans le « Prologue » d'*Alceste*, de la « Nymphé de la Seine », de la « Nymphé des Thuileries », de la « Nymphé de la Marne », de la « Troupe de Naiades & d'Hamadriades » ainsi que des « Plaisirs »<sup>833</sup> comme dénuée de signification et de sens. Il est cependant plus approprié, comme l'ont fait d'ailleurs les études récentes portant sur l'analyse des livrets d'opéra français, de recontextualiser les intrigues amoureuses dans le cadre politique, philosophique et éthique contemporain. Jean-Noël Laurenti, dans son ouvrage intitulé *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, a insisté sur le cadre épicurien dans lequel la production des livrets s'inscrivait et sur les « valeurs morales » des plaisirs. Aussi constata-t-il que

les ballets de Benserade expriment des valeurs à tout le moins païennes, et mettent en scène des personnages allégoriques, dans la lignée desquels les livrets de Quinault s'inscriront naturellement : Les Plaisirs, Vénus et leurs auxiliaires, les Ris, la Jeunesse, la Joie, le Printemps, Bacchus, Cérès, Pomone et autres divinités porteuses d'abondance y figurent en bonne place. [...] Quant à Quinault, qui n'avait rien d'un dangereux agitateur, il avait été formé par Tristan l'Hermite, et s'il est vrai que celui-ci eut partie liée avec le courant libertin, on peut imaginer qu'il transmet à son protégé certains réseaux d'images, certaines façons de sentir et de représenter les choses. Pour expliquer le caractère très profane de l'opéra, il serait donc insuffisant de rappeler les liens, bien plus avérés ceux-là, d'un Molière et d'un Lully avec le courant libertin.<sup>834</sup>

#### Pour Laurenti, l'opéra français

prit sa naissance dans un monde marqué, indirectement du moins, par les orientations libertines, ou en tout cas par une atmosphère hédoniste accueillante aux influences épicuriennes. C'est dans un tel contexte que Louis XIV suivit avec le plus grand intérêt sa conception, puis ses premières créations. Sans doute dans les années 1680 la faveur royale se détacha-t-elle de Lully et de l'opéra ; mais les thèmes épicuriens n'avaient pas pour autant cessés de parler aux esprits de la ville, et c'est alors à la ville que l'opéra continua sa carrière toute profane.<sup>835</sup>

Expliquer les amours codifiées à l'opéra, comme le fait – à juste titre – Laurenti, par l'« épicurisme de l'opéra ou en tout cas un hédonisme » qui « dépasse nettement le niveau d'une vague invitation au plaisir, liée au climat de divertissement enchanteur »<sup>836</sup> n'explique pas tout l'impact des plaisirs insérés dans le texte de l'opéra et ne rend pas

---

<sup>832</sup> Ibid.

<sup>833</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1674, s.p.

<sup>834</sup> LAURENTI, Jean-Noël, *op.cit.*, 2002, pp. 39-40.

<sup>835</sup> Ibid., p. 40.

<sup>836</sup> Ibid., p. 75.

justice de toute l'ampleur significative du sacrifice d'Alcide. Si Laurenti prend en charge de dégager le contexte philosophique et moral de la production opératique, il ne le « branche » pas, de manière explicite, au contexte politique : « Pour ne pas [...] étendre [le champ] démesurément, nous avons laissé de côté les questions politiques et sociales : représentation de la monarchie, sa légitimité, les fondements de l'existence d'une aristocratie, etc., questions qui ont déjà été partiellement explorées ». <sup>837</sup> Or, ce qui semble important pour une compréhension plus profonde du livret d'*Alceste*, c'est précisément la nécessité de contrecarrer la disjonction qui s'installe traditionnellement entre politique et plaisirs/amours. Dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault a bien insisté sur le lien existant entre les discours sur la sexualité et les différentes formes du pouvoir et relevé la nécessité « d'immerger dans la production foisonnante des discours sur le sexe dans le champ des relations de pouvoir multiples et mobiles ». <sup>838</sup> Comme l'a déjà démontré l'exemple d'*Ercole amante*, la mise en texte et en scène du déferlement amoureux et l'insistance sur les plaisirs ne sont pas dissociables de et étrangers à la politique royale.

Le thème d'Hercule mobilisé dans *Alceste* emprunte notamment au modèle ancien de l'*Alkestis* d'Euripide. Le choix du thème est significatif, car la particularité d'*Alceste* réside dans le fait, comme le notent d'ailleurs Norman, Williams et Morgan Zarucchi, que, contrairement aux autres intrigues des premiers livrets français, le principal héros masculin, Alcide (représentant Louis XIV), n'épouse pas l'héroïne Alceste, mais l'offre, en guise de don, à Admète, héros plus faible et plus peureux :

On pourrait dire, par exemple – et on l'a dit au dix-septième siècle – qu'Alcide représente Louis XIV, ou plutôt qu'il représente l'image héroïque que Louis aimait projeter. On pourrait parler aussi d'un Louis plus jeune qui renonce à Marie Mancini ou d'un Louis plus mûr qui renonce à quelques villes prises dans sa dernière campagne, sans oublier le presque trop évident Louis-Apollon, mais il n'est pas nécessaire de prolonger à l'infini ce jeu de reflets multiples. <sup>839</sup>

Le sacrifice et le don d'Alcide, inscrits dans de multiples strates textuelles, acquièrent cependant, par la superposition d'Alcide et de Louis XIV – qui rend une lecture allégorique incontournable – d'autres significations. Si *Cadmus et Hermione* codifiait l'institutionnalisation et la pérennisation du « mariage » entre le roi et la

---

<sup>837</sup> Ibid., p. 16.

<sup>838</sup> FOUCAULT, Michel : *La volonté de savoir. Histoire de la Sexualité, I*. Paris : Gallimard, 1976, p. 86.

<sup>839</sup> BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, p. xxiii-xxiv.

textualité produite régulièrement dans un cadre prescrit et prescriptif tout en permettant au monarque de se retirer symboliquement du théâtre du texte, *Alceste* s'inscrit dans la même veine – à la différence près que, dans *Alceste*, le roi (Alcide et Louis XIV) font sacrifice de leur propre corps et sexualité en les offrant à leurs sujets.

#### 4.2. La sexualité d'*Alceste*

Le sacrifice d'Alcide s'insère dans un débat plus ample sur l'usage et la représentation des sacrifices sur les scènes du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans sa préface d'*Iphigénie*, Racine avance qu' « il n'y a rien de plus célèbre dans les Poètes que le Sacrifice d'Iphigénie. Mais ils ne s'accordent pas tous ensemble sur les plus importantes particularitez de ce Sacrifice ». <sup>840</sup> Pour Racine, il est inconcevable que la héroïne principale, Iphigénie, soit sacrifiée, car « quelle apparence que j'eusse souillé la Scene par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse & aussi aimable qu'il falloit représenter Iphigénie ? » <sup>841</sup> Aussi Racine a-t-il recours, par le sacrifice d'un autre personnage, Eriphile, à un stratagème de déplacement : « J'ay rapporté tous ces avis si differens, & sur tout le passage de Pausanias, parce que c'est à cet Auteur que je doy l'heureux Personnage d'Eriphile, sans lequel je n'aurois jamais osé entreprendre cette Tragedie ». <sup>842</sup> Or, *Alceste, ou le triomphe d'Alcide* est également centré non seulement autour d'un sacrifice, mais autour d'un sacrifice déplacé. Le héros Alcide/Hercule décide de mourir au lieu d'Alceste, déterminée, à son tour, à mourir pour son époux Admète. À la fin du deuxième acte, l'apparition d'Apollon pose pour la première fois la question de la nécessité du sacrifice :

APOLLON environné des Arts.

La Lumiere aujourd'huy te doit estre ravie [à Admète] ;  
Il n'est qu'un seul moyen de prolonger ton sort ;  
Le Destin me promet de te rendre à la vie,  
Si quelqu'Autre pour toy veut s'offrir à la mort.  
Reconnoist si quelqu'un t'aime parfaitement ;  
Sa mort aura pour prix une immortelle gloire :  
Pour en conserver la mémoire  
Les Arts vont élever un pompeux Monument. <sup>843</sup>

---

<sup>840</sup> RACINE, Jean, *op.cit.*, « Préface », s.p.

<sup>841</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>842</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>843</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1674, II, 9, p. 39.

Apollon lie le sacrifice du corps à une récompense en artéfacts apolloniens. Comme l'indique la didascalie au début du troisième acte, « le Theatre est un grand Monument élevé par les Arts. Un Autel vuide paroist au milieu pour servir à porter l'Image de la personne qui s'immolera pour Admete ». <sup>844</sup> L'autel vide sert de dispositif pour héberger à la fois le futur corps sacrifié et son substitut artistique. Ce lieu sacrificatoire – absent dans l'*Alceste* d'Euripide <sup>845</sup> – sert ainsi de tourniquet significatif et stratégique à partir duquel se déploient les déplacements et substitutions multiples. L'autel du sacrifice que Quinault échafaude dans l'*Alceste* devient ainsi le *topos* engendreur de prothèses textuelles et sexuelles. Textuelles, car l'attente d'un artefact monumental correspond au tissage du texte opératique même, produit artistique nouveau présenté au roi dans l'espoir d'être monumentalisé. Comme le soutient Jacques Derrida dans son ouvrage *Donner la mort*, le sacrifice ne signifie jamais un anéantissement, mais – inséré dans une économie – il constitue à la fois un refoulement et un déplacement : « Le refoulement ne détruit pas, il déplace d'un lieu à l'autre du système. C'est aussi une opération topologique ». <sup>846</sup> L'institutionnalisation du livret se traduit, pour ainsi dire, comme « opération topologique » qui, d'un côté, transforma le texte opératique – jusqu'en 1673 de nature événementielle – en « monument éternel » <sup>847</sup> et, de l'autre, le sacrifice du corps du roi – thème majeur dans l'*Ercole amante* – en sacrifice du corps de l'un de ses sujets, Alceste.

Or, dans ce processus sacrificatoire en deux temps, le sacrifice du corps d'Alceste se déplace vers celui d'Alcide, héros – à l'opposé de l'original – amoureux d'Alceste. Il n'est pas permis à Alceste, sujette à Alcide, de se sacrifier, d'effectuer ce « don de l'amour infini » et de dévoiler « la disproportion entre le don infini et [s]a [propre] finitude ». <sup>848</sup> Le don de l'amour infini est accompli par Alcide/Louis XIV, héros dont les exploits et les capacités sont infinis. Aussi Alcide retourne-t-il indemne de sa catabase tout en sauvant son propre corps et le corps d'Alceste. Le sacrifice d'Alcide n'annule

---

<sup>844</sup> Ibid., III, 1, p. 40.

<sup>845</sup> Dans sa *Critique*, Charles Perrault énumère l'élévation de l'autel comme l'un des éléments ajoutés par Quinault : « Les choses principales que l'Autheur a ajoûtées de son invention, se peuvent aussi reduire à celles-cy. L'amour qu'il donne à Hercule pour Alceste. L'amour et la trahison de Lycomedes. Les amours et l'inconstance de Cephise. La blesseure mortelle qu'Admette reçoit en delivrant Alceste. La recompense proposée par Apollon d'un monument éternel, à celui qui mourra pour Admette. La surprise d'Admette en voyant la figure d'Alceste, qui luy fait connoistre qu'elle est morte pour luy. Et en dernier lieu, la Victoire qu'Hercule remporte sur luy-mesme, en cedant Alceste à son Epoux ». In *Critique d'Alceste*, BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, *op.cit.*, 1994, pp. 87-88.

<sup>846</sup> DERRIDA, Jacques: *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1975, p. 24.

<sup>847</sup> PERRAULT, Charles : *Critique de l'opéra, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris : Claude Barbin, 1674, p. 88.

<sup>848</sup> DERRIDA, Jacques, *op.cit.*, 1975, p. 82.

cependant pas l'économie sacrificatoire. Bien au contraire, il donne l'essor à une double opération qui se cristallise, d'une part, dans un processus de substitutions et, de l'autre, dans une potentielle surabondance de corps. Si le début de l'opéra s'ouvre sur une structure triangulaire, à savoir sur une scène du mariage entre Admète et Alceste assisté par l'ami jaloux d'Admète, Alcide,<sup>849</sup> le livret risque de se clore sur le mariage entre Alceste et Admète, Alcide constituant un surplus inerte au sein de l'économie textuelle et sexuelle. C'est après le sacrifice d'Alceste – qui se sacrifie pour son fiancé Admète – qu'Alcide réitère un sacrifice à son tour, descend aux enfers pour sauver la femme aimée, Alceste, et se retire de l'économie sexuelle en donnant Alceste à son ami Admète. Ce geste n'est pourtant pas un acte purement généreux et altruiste, car avant d'entreprendre la descente aux enfers, « Admète accepte de céder sa fiancée à Alcide si ce dernier l'arrache aux enfers. Il sacrifie alors la satisfaction de son amour au retour à la vie de celle qu'il aime ».<sup>850</sup> Ce faisant, Alcide contraint Admète non seulement à renoncer à « la satisfaction de son amour », mais à se soumettre à une nouvelle hiérarchie qu'il établit par sa parole puissante. Alceste peut être sauvée si Admète obéit aux règles de jeu inventées par le héros Alcide – règles d'ailleurs inexistantes dans l'original grec. La soumission inconditionnée de son ami Admète – qui le transforme d'ami<sup>851</sup> en sujet obéissant – mobilise le sacrifice/don d'Alcide. Une fois le pacte entre Admète et Alcide conclu et la structure hiérarchique établie et mise en pratique, Alcide se sacrifie pour ses sujets en leur donnant, pour ainsi dire, le droit à la sexualité. Ce que Laurenti a relevé pour *Cadmus et Hermione*, vaut aussi bien pour *Alceste* :

C'est donc le souverain lui-même qui invite ses sujets à mettre en pratique le fameux '*Carpe diem*' [...]. Pour sa part, du reste, il est motivé par la recherche d'un certain plaisir : celui de contempler le bonheur qu'il a répandu. [...] Cet idéal d'un roi voué au bonheur non

---

<sup>849</sup> Mariage contrecarré par les machinations de Licomède, « roi de l'Isle de Sciros ». Le premier acte s'ouvre sur les vers suivants que Lychas, confident d'Alcide, adresse à son maître : « Le chœur : Vivez, vivez, heureux Espoux. / Lychas : Vostre Amy le plus cher espouze la Princesse / La plus charmante de la Grece, / Lors que chacun les suit, Seigneur, les fuyez-vous ? » In QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1674, I, 1, p. 7.

<sup>850</sup> LAURENTI, Jean-Noël, *op.cit.*, 2002, p. 69.

<sup>851</sup> Dans l'original grec, Alcide ne revendique aucun prix et ne pose aucune condition pour sa descente aux enfers. Il agit, bien au contraire, par pure amitié pour Admète : « Héraclès [à Admète] : Parle lui. Tu as tout ce que tu désirais. / Admète : (*Serrant Alceste dans ses bras*) Ô femme bienaimée, ton visage et ton corps, je les possède donc, quand je désespérais de jamais te revoir ! / Héraclès : Oui. Mais que maintenant l'envie des dieux t'épargne ! Admète : Ô généreux fils de Zeus très-haut, bonheur à toi, et puisse le père qui t'engendra t'avoir en sa garde ! Car c'est toi qui, seul, as relevé ma maison ». In EURIPIDE : *Alceste*. Paris : Les Belles Lettres, 2001, vv. 1133-1139.

seulement de son peuple, mais du monde, sera sous-jacent dans tous les prologues à la gloire de Louis XIV.<sup>852</sup>

Loin d'être contenu dans les bornes du prologue, le regard du monarque sur le bonheur du peuple se déploie, comme le démontre l'exemple d'*Alceste*, tout au long du livret. Or le regard du roi n'est pas un regard bienfaiteur désintéressé. La délégation de la sexualité – évoquée symboliquement par le sacrifice du roi – à ses sujets dans un cadre institutionnalisé poursuit un but bien précis. Si, à en croire Deleuze, « ce qu'on appelle une institution, désign[e] essentiellement des procédés de satisfaction », <sup>853</sup> l'opéra institutionnalise, d'une certaine façon, la satisfaction sexuelle – non celle du roi, mais celle du peuple. Le foisonnement des allégories sensuelles et la multiplication de personnages évoquant des désirs érotiques n'est pas une incitation gratuite aux plaisirs, mais s'inscrit dans le cadre d'une politique sexuelle bien précise. Laurenti insère la production opératique française, à juste titre, dans une économie érotique :

L'opéra suit donc son cheminement propre, sur les marges de l'orthodoxie épicurienne. Toutefois, il faut rappeler que Lucrèce lui-même, en tant que poète, avait volontiers pris l'exemple de la fécondation et de la reproduction des espèces pour évoquer le fonctionnement des lois de la nature, non seulement au début de son poème [*De rerum natura*], mais aussi dans ses exposés de physique, s'agissant des lois de la génération des êtres et des phénomènes. Il ouvrait ainsi la voie, involontairement sans doute, à une vision 'panérotique'.

Il est possible de greffer l'insistance de Lucrèce sur la « reproduction des espèces » sur la production des livrets d'opéra français. Quinault accentue et déploie les invitations au « panérotisme » tout au long du livret d'*Alceste*. Depuis le prologue est préparé un cadre propice à l'amour. La Nymphé des Thuilleries chante :

LA NYMPHE DES THUILERIES.

L'Art d'Accord avec la Nature  
Sert l'Amour dans ces lieux charmants :  
Ces Eaux qui font resver par un si doux murmure,  
Ces Tapis ou les Fleurs forment tant d'ornements,  
Ces Gazons, ces Lits de verdure,  
Tout n'est fait que pour les Amants.

Et la Nymphé de la Marne de répondre :

---

<sup>852</sup> LAURENTI, Jean-Noël, *op.cit.*, 2002, p. 77.

<sup>853</sup> DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, 1953, pp. viii-xv : viii.

LA NYMPHE DE LA MARNE.

L'Onde se presse  
D'aller sans cesse  
Iusqu'au bout de son cours:  
S'il faut qu'un Cœur suive une pente,  
En est-il qui soit plus charmante  
Que le doux penchant des Amours ?<sup>854</sup>

La quête amoureuse d'Alcide-Alceste-Admète est redoublée et accentuée par une trame parallèle qui codifie les amours de la confidente d'Alceste, Céphise, et de ses deux amants, Lychas et Straton, qui disputent son amour :

LYCHAS.

Moins on a de momens à donner à l'Amour  
Et plus il faut qu'on en profite.

STRATON.

L'aime depuis deux ans avec fidélité :  
Je puis croire, sans vanité,  
Que tu ne dois pas estre un Rival qui m'alarme.

LYCHAS.

L'ay pour moy la nouveauté,  
En amour c'est un grand charme.

STRATON.

Céphise m'a promis un cœur tendre, & constant.

LYCHAS.

Céphise m'en promet autant.<sup>855</sup>

Or ce « panérotisme », qui deviendra une des marques des livrets d'opéra français, ne s'insère pas uniquement dans une économie de « reproduction des espèces pour évoquer le fonctionnement des lois de la nature », mais, avant tout, pour inciter le fonctionnement et l'agrandissement du royaume. Carol Blum avance dans son ouvrage intitulé *Strength in Numbers*, que « Louis XIV [...], King of France and Navarre, was theoretically an absolute monarch ». <sup>856</sup> Afin d'investir et de déployer son pouvoir d'une manière absolue,

---

<sup>854</sup> QUINAULT, Philippe, *op.cit.*, 1674, Prologue, p. 4.

<sup>855</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 12.

<sup>856</sup> BAKER, Keith M. : « Politics and Public Opinion under the Old Regime : Some Reflections », in CENSER, J. R. et J. D. Popkin (éds.) : *Press and Politics in Pre-Revolutionary France*. Berkeley, 1987, pp.



Louis XIV avait besoin d'un grand nombre de sujets, car – comme soulignait Vauban dans le *Projet d'une Dîme royale* – la grandeur du roi se mesurait par le nombre de ses sujets.<sup>857</sup> Or, à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et surtout tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, se répandit l'idée – injustifiée, comme l'a démontré Carol Blum – que la population française était en lente décrue<sup>858</sup> :

Concern about demographic decline was not a new phenomenon at the end of the seventeenth century. In the works of both Diodorus Siculus and Strabo (first century B.C.) the transition from Republic to Empire was blamed for depleting the numbers of Roman citizens, and during the Renaissance there again appeared the nostalgic vision of a once burgeoning nation, in this instance often Spain, slowly succumbing to a sterility caused by moral decay. This recurring image of a populous golden past diminished by modern depravity was imbued with new energies in the latter years of Louis XIV's reign, and from that time until the end of the Revolution, France largely believed itself to be, like Thebes under a tainted monarch, endangered by and guilty of a failure to procreate. In fact, the nation's population, far from decreasing during the period, had grown from about 22 million in 1700 to about 28.1 million in 1801. Nevertheless, the educated public's widely shared assumption that the King of France had fewer and fewer subjects carried tremendous weight in Enlightenment controversies.<sup>859</sup>

La question de la fertilité de la nation française constitua, sous le règne de Louis XIV – né, comme l'a démontré l'exemple de *La Sincérité triomphante*, après plus de vingt ans de stérilité de Louis XIII et d'Anne d'Autriche – une des questions les plus fondamentales de la monarchie. Blum souligne le fait que

Louis XIV at Versailles would seem far removed from archaic kingship, yet the question of responsibility for national fertility was at the heart of the French monarchy in its very constitutive ritual, the coronation, during which the Bestowal of the Ring, according to Kantorowicz, indicated that 'the king solemnly wed his realm'.<sup>860</sup>

L'institutionnalisation de l'opéra constitua une autre étape dans la métaphorisation et allégorisation du rapport entre le monarque et son peuple. Si le couronnement du roi signifia un mariage symbolique entre le roi et son royaume, l'institutionnalisation de l'opéra compléta l'extension de la personne royale par l'échafaudage d'une prothèse

---

204-246 : 210. Cité par BLUM, Carol : *Strength in Numbers: Population, Reproduction and Power in Eighteenth-Century France*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2002, p. 1.

<sup>857</sup> « Vauban reminded Louis [in the *Projet d'une Dîme royale*] that his prestige rested on the quantity of Frenchmen, quoting, all in capital letters, a fundamental axiom of monarchy: 'THE GREATNESS OF KINGS IS MEASURED BY THE NUMBER OF THEIR SUBJECTS' ». In *ibid.*, p. 8.

<sup>858</sup> « The notion that France was losing population, uneasily endemic throughout the latter years of Louis XIV's reign, became one of the eighteenth century's most effective entrees into, and pretexts for, a widespread, sustained critique of the monarchy and its validating body, the Catholic Church ». In *ibid.*, p. 2.

<sup>859</sup> *Ibid.*

<sup>860</sup> KANTOROWICZ, Ernst H. : *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press, 1997, p. 22. Cité par BLUM, Carol, *op.cit.*, 2002, p. 5.

textuelle et sexuelle. Ce double prolongement du monarque visa à garantir la fertilité artistique ainsi que la reproduction des sujets. Les deux servirent à élever le monarque au-delà de ses propres forces. Afin d'élever le royaume français « to the achievement of full glory » le monarque nécessita une double abondance. D'un côté, « a kingdom both well-populated and prosperous »<sup>861</sup> et, de l'autre, des « Sciences & [d]es Arts » qui constituèrent, comme indique la *Permission pour tenir Academie Royale de Musique, en faveur du sieur Lully*, « les Ornemens les plus considerables des Estats ».<sup>862</sup> Le processus d'extension de Louis XIV fut effectué à travers l'institutionnalisation de l'opéra et le travail métaphorique des librettistes, tel Philippe Quinault, qui se révéla non pas seulement comme entreprise esthétique ou morale, mais aussi comme projet de politique textuelle et sexuelle.

---

<sup>861</sup> Ibid., p. 6.

<sup>862</sup> PERMISSION POUR TENIR ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, EN FAVEUR DU SIEUR DE LULLY. Edits Royaux, mars 1672, s.p.

## VI. Conclusion

---

Le présent travail illustre le lien entre création textuelle et souci de procréation dynastique tel qu'il se présente dans les livrets d'opéra français et italiens de 1638 à 1674. Le cadre temporel proposé ici ne constitue pas seulement une étape significative dans l'étroite collaboration franco-italienne à ce nouveau genre, mais témoigne en même temps d'une transformation des rapports dynastiques avec l'absolutisme naissant et son impact fondamental sur la conception des sexes/genres.

En 1638, *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* du librettiste Ottaviano Castelli et du compositeur Angelo Cecchini fut représentée à l'ambassade française à Rome. Ce livret fut créé à l'occasion de la naissance du Dauphin, attendue pendant plus de vingt ans à cause de la « stérilité » du couple royal, Louis XIII et Anne d'Autriche. Dans le livret prévaut, par « nécessité » politico-historique, le traitement et la codification non-sublimés du corps naturel de Louis XIII – sous les traits d'Hercule – qui engendre, par sa « force procréatrice », le futur Louis XIV. La naissance de Louis XIV codifiée dans le livret symbolise, d'une manière ambiguë car renvoyant à une potentielle stérilité du couple royal, l'importance « d'une fertilité anxieusement désirée et la peur de son absence ».<sup>863</sup> Un imaginaire renvoyant au corps naturel princier et confirmant le savoir médical hippocratique sur la responsabilité de la femme en cas de stérilité s'inscrit dans le livret. Cet imaginaire devient plus clair et déploie toute son importance une fois inséré au sein du contexte historique dans lequel le fonctionnement de la dynastie s'explique comme dépendance et corollaire du fonctionnement du corps naturel du souverain. La politique poétique poursuivie par Castelli fut de montrer que le roi Louis XIII, contrairement à la faiblesse effective attestée, entre autres par ses médecins Héroard et Bouvard, fut un homme fort et puissant, pareil à la figure mythologique à laquelle il fut associé : Hercule. Pour ce faire, Castelli se servit d'une double stratégie. D'un côté, il plaça la responsabilité de la stérilité du côté de la reine, de l'autre, il fit apparaître le roi – à travers Hercule, connu pour avoir engendré beaucoup d'enfants – fort et vigoureux. Castelli, proche des libertins érudits, tel Gabriel Naudé, se servit de la figure rhétorique de l'allégorie pour exprimer la joie éprouvée lors de la naissance du Dauphin. Son usage

---

<sup>863</sup> BLUM, Carol : *Strength in Numbers. Population, Reproduction, and Power in Eighteenth-Century France*. Baltimore / London : Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 5-6.

de l'allégorie ne tendit cependant pas vers l'abstraction, vers un « diletto » transcendantal éprouvé par « l'Europe » à la nouvelle de la grossesse de la reine, mais se focalisa sur les « réalités physiques », c'est-à-dire le plaisir et la joie éprouvés lors de l'acte générateur lui-même. Castelli, qui conçoit le plaisir et sa représentation surtout à travers la poétique du texte, est d'ailleurs bien conscient de son propre rôle dans la création du plaisir. Aussi, dans la construction de sa propre image comme créateur des plaisirs, le librettiste va jusqu'à créer un parallèle entre le « diletto » qu'éprouve Ercole/Louis XIII lors de sa rencontre avec la Sincérité/Anne d'Autriche et sa propre création de cette représentation imaginaire.

En 1661, lors du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, l'Hercule immanent, corporel et mortel, se transforme en Hercule immortel et transcendant. Dans l'*Ercole amante* du librettiste Francesco Buti et du compositeur Francesco Cavalli, comme déjà chez Ovide et Sénèque, la figure d'Hercule dessine un processus de virilisation. Le processus de l'apothéose virile ne constitue pas seulement une catharsis, une purification du héros de ses désirs « impurs », mais implique également une élévation de la *virtus* entendue dans son double sens comme vertu et masculinité. Devenue « compulsive », cette virilité n'est cependant pas exempte d'ambiguïté. Etant « Surmâle », pour employer les mots de Nicole Loraux, et « amoureux », dépeint avec des attributs féminins comme la quenouille, la figure d'Hercule construit tout en la questionnant l'apothéose d'une virilité pure. En introduisant la *Beauté*, Buti s'écarte des modèles antiques qui ne prévoyaient pas de mariage après l'apothéose d'Hercule. Pourtant, dans le livret de Buti, Hercule continue à avoir une vie d'homme marié et de père même après la purification symbolique de ses désirs mondains. La *Beauté* fonctionne, au sein du livret, comme une prothèse liant l'apothéose au mariage, un mariage qui, pourtant, selon l'esprit aristotélicien, mettait en valeur la *virtus* au détriment du rôle féminin dans la procréation. Marie-Thérèse, dédoublée en deux personnages, Déjanire et la Beauté, se transforme en surplus inerte éloigné du monde politique et de l'économie sexuelle. L'élévation du pouvoir et de la virilité d'Hercule/Louis XIV est restreinte et canalisée dans les bornes circonscrites et établies par le Cardinal Mazarin, le vrai « machiniste » de la Paix des Pyrénées et des noces de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse, afin de souligner le caractère bicéphale du règne. Ce n'est qu'après la mort de Mazarin, advenue le 9 mars 1661, que le Roi-Soleil s'établit en souverain absolu.

Le passage du pouvoir du Cardinal au roi, parfaitement tangible dans la traduction française de l'*Ercole amante*, intitulée *Hercule amoureux*, comporte des changements significatifs par rapport à l'original italien. Dans *Hercule amoureux*, écrit après la mort du Cardinal Mazarin, le traducteur anonyme de l'*Ercole amante* « nettoie » et corrige visiblement l'image du roi. Si pour Buti la construction d'un monarque amoureux – et à tendance « efféminée » – ne constitue pas un programme sujet à des réprimandes d'ordre moral, le traducteur entreprend un travail plus univoque de « virilisation » du monarque. En construisant un éloge panégyrique autour de Louis XIV et en escamotant les références explicites aux amours bucoliques du roi, le traducteur revêt le souverain français d'un caractère plus masculin, « purgé » le plus possible des allusions à la vie sexuelle extraconjugale du monarque. En rendant le roi plus « fidèle », le traducteur le rend en même temps plus masculin – car, comme l'« atteste » l'expression « belles infidèles », l'infidélité est un apanage « féminin ». Le travail du traducteur de l'*Ercole amante* se situe à cheval entre deux mouvements et deux tendances. D'un côté, il cherche à restituer l'autorité masculine du roi que celui-ci risquait de perdre par ses belles aventures infidèles et « efféminées » inscrites dans l'original. De l'autre, en s'éloignant de l'original italien et de la « paternité » textuelle, le traducteur imprime une nouvelle « paternité » à sa propre traduction. Ce faisant, il essaie d'altérer le statut de son propre texte en le transformant, suivant la logique de la métaphysique des sexes, de traduction (féminine) en nouvel original (masculin). En « purgeant » le texte, le traducteur propose la nouvelle version comme supplément à l'original et s'établit ainsi en vrai « pater » textuel, fidèle et masculin, pareil au roi, « pater » du peuple, élevé et rétabli, par la traduction, en souverain fidèle et viril.

Dans *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, deuxième opéra issu de la plume de Philippe Quinault et de Jean-Baptiste Lully et représenté à l'Académie Royale de Musique en 1674, la force herculéenne est relayée par un cadre institutionnel, qui permet de la répéter à l'infini. La mise en texte du corps naturel du souverain s'éloigne dans l'opéra institutionnalisé de son but premier, celui de la représentation de la « force salutaire » du monarque pour se transfigurer en « force vulgaire » accessible à tous et à toutes et ouverte désormais à de nouvelles mises en significations et en sens. *Alceste* codifie ainsi la transition des plaisirs du roi aux plaisirs du peuple. Hercule, homme fort par excellence, n'apparaît plus à la tête de la « naissance » des dynasties, comme ce fut le cas dans *La Sincerità trionfante*, mais comme inventeur et protecteur des arts

institutionnalisés. Hercule, l'ancien garant de la continuité dynastique, s'est transformé en légitimateur des institutions. Il est passé de la *filiation* ontologique à la *filiation* institutionnelle. Dans *Alceste*, la référence aux noces et aux plaisirs royaux n'est cependant pas effacée, mais substituée par l'établissement d'une nouvelle institution et déplacée vers le peuple. Le roi (une fois né et marié) fait un don à ses sujets et renonce à ses plaisirs de jadis en les offrant dorénavant à son peuple comme plaisirs institutionnalisés qui, toujours réitérables dans le cadre de l'institution, suppléent au plaisir unique et événementiel du roi. Après le grand événement de la naissance et du mariage du roi, c'est le peuple qui reçoit, pour ainsi dire, le droit de se reproduire. Contrairement à *La Sincérité triomphante* et *l'Ercole amant*, le héros masculin d'*Alceste*, Alcide, assiste dès les premiers vers de l'opéra au mariage de ses sujets. Hercule/Louis XIV se retire de la scène des plaisirs alors que « la saison d'aimer »<sup>864</sup> publique commence.

En tant que « dispositif représentatif », le livret fonctionne comme créateur et promoteur du pouvoir monarchique. Comme tout le discours représentatif, il transforme le pouvoir en texte, il « met la force en signe ». Le pouvoir du signe et du discours représentatif réside dans le fait que le « roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images ».<sup>865</sup> On comprend donc l'importance d'analyser le livret d'opéra comme producteur d'images et, en particulier, la figure d'Hercule comme figure paradigmatique, créatrice et porteuse du pouvoir monarchique. Le but du présent travail sera atteint s'il réussit à transmettre l'idée que le livret est un texte qui peut être « branché » à d'autres discours et qui fonctionne comme porteur de mises en significations multiples s'insérant et faisant partie du pouvoir local et de ses multiples transformations. Ce travail, limité par des contraintes géographiques et temporelles, ne constitue qu'une modeste contribution au vaste champ de la librettologie : le gros du travail reste encore à faire.

---

<sup>864</sup> Comme le rappelle la confidente d'Alceste, Céphise, à la fin de l'opéra. QUINAULT, Philippe : *Alceste*. Paris : René Baudry, 1674, V, 6, p. 70.

<sup>865</sup> MARIN, Louis : *Le portrait du roi*. Paris : Minuit, 1981, p. 12.

## VII. Bibliographie

---

### 1. SOURCES ANCIENNES ET MÉDIÉVALES

- ARISTOTE : *Étique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1990
- AVICENNE : *Canon medicinae*. Louvain : Hieronymi Nempaeia, 1658
- BOCCACCIO, Giovanni : *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, édité par Vittore Branca. Milano : Mondadori (Meridiani), 1998
- DIODORE DE SICILE : *Histoire, traduite de grec en françois. Les premiers liures par M. Robert Macault, Secrettaire du Roy & gentil-homme de sa chambre. Et les autres sont traduits, par M. Jacques Amyot, Conseiller du Roy, Euesque d'Auxerre, & grand Aumosnier*. Paris : Mathieu Guillemot, 1585
- DIODORE DE SICILE : *Bibliothèque historique*, introduction générale par François Chamoux. Paris : Les Belles Lettres, 1993
- EURIPIDE : *Alceste*. Paris : Les Belles Lettres, 2001
- EURIPIDE : *Heraclidae*. Paris : Auguste Delalain, 1832
- HERODOTE : *Histoires*. Paris : Les Belles Lettres, 1995
- HESIODE : *Théogonie*. Paris : Rivages, 1993
- HIPPOCRATE : *Airs, Eaux, Lieux*, Vol. II. Paris : Les Belles Lettres, 1996
- HOMERE : *Iliade*. Paris : Librairie générale française, 1999
- HOMERE : *Odyssée*. Paris : Librairie générale française, 1989
- LUCRECE : *De la nature des choses*. Paris : Librairie Générale Française, 2002
- OVIDE : *Fastes*. Paris : Les Belles Lettres, 1993
- OVIDE : *Métamorphoses*. Traduction française de Danièle Robert. Paris : Actes Sud, 2001
- PLATON : *Timée*. Paris : Flammarion, 2001
- PLINE : *Naturalis historiae, Tomus III*. Lugd. Batavorum : Ex Officina Elseviriana, 1635
- SENEQUE : *Hercule sur l'Œta*, Introduction par Florence Dupont, in *Théâtre complet*, vol. II. Paris : Imprimerie Nationale, 1992
- SOPHOCLE : *Trachiniae*, in *Tragicorum ueterum facillè principis Tragoediae, quotquot extant, septem*. Paris : Apud Michaellem Vascosanum. 1557

SOPHOCLE : *Les Trachiniennes*, in *Tragoedia quotquot extant, graecolatinae*. Ingolstadt : Adam Sartorius, 1608

SOPHOCLE: *Les Trachiniennes*, texte établi par Alphonse Dain. Paris : Les Belles Lettres, 2002

THEOCRITE : *Idylles*, traduites en français par Julien-Louis Geoffroy, XIII. Paris : Chez Georges, 1799

THEOCRITE : *Idylls, A Selection*, édité par Richard Hunter. Cambridge : Cambridge University Press, 1999

## 2. SOURCES DU XVI<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIECLES

[ANONYME] : *La naissance d'un monstre espouventable Engendré d'une belle & ieune femme, natifue de Mark, à deux lieuë de Calais, le vingt-troisiesme Feurier 1649*. Paris : Veuve d'Antoine Coulon, 1649

[ANONYME] : *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'homme ou de la femme*. Paris : Edme Pepingue, 1656

[ANONYME] : *La consommation du sacré mariage du roy, avec la serenissime Marie Therese, infante d'Espagne. Ensemble la benediction du Roy son Pere, la mettant entre les mains du Roy son Espoux. Avec les Ceremonies & Magnificences qui se sont faites à l'Entre-veuë des deux Roys, en l'Isle dite des Faizans*. Paris : Veuve Jean Morbois, 1660

ABATI, Antonio : *Il Consiglio degli Dei*, drama da musica. [s.l., s.d.]

D'ARNOYE, Abbé : *Le Triomphe du Roy sur l'Herésie*. Paris : J.B. de la Caille, 1687

BADOARO, Giacomo : *Ulisse errante*. Venezia : Giovanni Pietro, 1644

BENSERADE, Isaac de : *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Paris : Imprimerie Royale, 1694

BUTI, Francesco : *Ercole amante, tragedia. Representata per le Nozze delle Maestà Christianissime / Hercvle amovrevx, tragedie. Representé pour les Nopces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*. Paris : R. Ballard, 1662

CASTELLI, Ottaviano : *Poetica d'Aristotile tradotta dal greco nell'italiano da Ottaviano Castelli, Spoletino, Maestro delle Poste del Rè Christianissimo Luigi XIII*. Roma : Domenico Marciani, 1642

CASTELLI, Ottaviano : *La Sincerità trionfante*. Ronciglione : Francesco Mercurij, 1639



- CASTELLI, Ottaviano : *La Sincerità trionfante*. Roma : Vitale Mascardi, 1640
- CERIZIERS, Sieur de : *Discours sur le sacre du roi*. Paris : Pierre Le Petit, 1654
- DESCARTES, René : *Les passions de l'âme*. Paris : Flammarion, 1996
- [FARET, Nicolas] : *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets*. Paris : Toussaint du Bray, 1623
- FELIBIEN, André : *Les Divertissements de Versailles, donnez par le Roi à toute sa Cour, au retour de la Conquête de la Franche-Comté*. Paris : J.-B. Coignard, 1674
- FERRAND, Jacques : *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*. Paris : Anthropos, 2001
- FURETIERE, Antoine : *Le Dictionnaire Universel*, Vol. II. Paris : Le Robert, 1978 [1690]
- GALILEI, Galileo : *Dialogo dei Massimi Sistemi*, édité par Ferdinando Flora. Milano : Mondadori, 1996
- HOTMAN, Antoine : *Traité de la dissolution du mariage, pour l'impuissance & froideur de l'Homme ou de la Femme*. Paris : Edme Pepingue, 1656
- HUET, Pierre-Daniel : *De Interpretatione Libri Duo*. Paris : Cramoisy, 1661
- INGEGNERI, Giovanni : *Fisionomia naturale [...] Nella quale con ragioni tolte dalla Filosofia, dalla Medicina, & dall'Anatomia, si dimostra, Come dalle parti del corpo humano, per la sua naturale complessione, si possa ageuolmente conietturare quali siano l'inclinationi de gl'huomini*. Padova : Pietro Paolo Tozzi, 1626
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm : *La Monadologie*, édité par Émile Boutroux. Paris : Librairie Générale Française, 1991
- LILII, Camillo : *Istoria della città di Camerino*. Bologna : Arnaldo Forni Editore [réimpression anastatique], 1991
- LOUIS XIV : *Lettre de cachet du Roy, envoyée à Monseigneur le Marechal de l'Hospital [...] Sur le sujet du Sacre & Couronnement de sa Majesté, qui se fera dans sa Ville de Rheims le 12 jour de Mars 1651*. Paris : Guillaume Sassier, 1651
- MARINO, Giovanni Battista : *L'Adone [L'ADONE, / POEMA / DEL CAVALIER MARINO. / ALLA MAESTÀ CHRISTIANISSIMA / DI LODOVICO IL DECIMOTERZO, / Rè di Francia, & di Nauarra. / CON GLI ARGOMENTI / DEL CONTE FORTVNIANO SANVITALE, / ET L'ALLEGORIE / DI DON LORENZO SCOTO. / IN PARIGI, / Presso OLIVIERO DI VARANO, alla strada di San Giacomo, / Alla Vittoria. / M. DCXXIII]*. Paris : Varano, 1623
- MARTINUS, Matthias : *Cadmus graecophoenix, id est Etymologicum, in quo explicantur et ad suas origines, tandem que ad cadmeos seu orientales fontes reducuntur*

*principes voces graecae, et eae, qua cum alibi tum maxime in Veteris Testamenti paraphrasi LXX. seniorum aliorumque, quaeque in Novi Testamenti codice videntur obscuriores, multae quoque notabiles dictiones, vulgo « a lexicographis praetermissae » et in glossariis alibique latentes, luci dantur et emaculantur.*  
Bremen : Typis Villerianis, 1625

[LA MOTHE LE VAYER] : *Hexaméron rustique ou les six journées*, IV<sup>e</sup> journée. Paris : Thomas Jolly, 1670

LA MOTHE LE VAYER, François de : *La morale du prince*. Paris : Augustin Courbé, 1651

PASCAL, Blaise : *Pensées*, choix présenté par Louis Marin. Bruxelles / Paris / Montréal : Didier, 1969

PASCAL, Blaise : *Trois discours sur la condition des grands*, in *Œuvres complètes*, Tome deuxième. Paris : Hachette, 1913, pp. 15-19

PERMISSION POUR TENIR ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, EN FAVEUR DU SIEUR DE LULLY. Edits Royaux, mars 1672

PERMISSION POUR TENIR ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, EN FAVEUR DU SIEUR DE LULLY. Edits Royaux, 20 septembre 1672

PERRAULT, Charles : *Critique de l'opéra, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris : Claude Barbin, 1674

PERRIN, Pierre : « *Lettre écrite a Monseigneur l'Archevesque de Tvrin. Apres la representation de la Comedie suiivante. De Paris ce 30. Avril 1659* », in *ibid. Les Œuvres de Poesie*. Paris : Estienne Loyson, 1661, pp. 273-290

PERRIN, Pierre : *Les Œuvres de Poesie*. Paris : Estienne Loyson, 1661

PERRIN, Pierre : *Pomone, opéra ou représentation en musique*. Paris : Robert Ballard, 1671

PERROT D'ABLANCOURT, Nicolas : *Histoire de la guerre du Peloponnes, continuée par Xenophon*. Paris : Augustin Courbe, 1662

DALLA PORTA, Giovanni Battista : *Della fisionomia dell'uomo libri sei*. Padova : Pier Paolo Tozzi, 1627

QUERCYNOIS, A.D. : *Les motifs qui ont empesché la paix jusques à present ; Et les seuls remedes qui la peuvent, sans difficulté, apporter dans peu de temps*. Paris, 1652

QUINAULT, Philippe : *Alceste*. Paris : René Baudry, 1674

- QUINAULT, Philippe : *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault.* Edition critique par William BROOKS, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI . Genève : Droz, 1994
- QUINAULT, Philippe: *Cadmus et Hermione.* Paris : Ballard, 1673
- RECUEIL GENERAL DES OPERA REPRESENTEZ PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, tome I. Paris, 1703.
- REMY, A. : *La Galatee et les adventvres dv prince Astiagès. Histoire de nostre tems, ou sous noms feints sont representez Les Amovrs dv Roy et de la Reyne d'Angleterre. Avec tous les voyages qu'il a fait, tant en France qu'en Espagne.* Paris : Pierre Rocolet, 1625
- ROSSI, Giovanni Vittorio : *Pinacotheca (Pinacotheca Altera, Tertia) (=Jani Nicii Erythraei Pinacotheca).* Cologne : Jodocus Kalcovius, 1645-48
- ROTRON, Jean: *Hercule mourant.* Paris: Sommaville, 1636
- SANDRICOURT, Sieur de : *La France en travail sans pouvoir accoucher faute de sage-femme.* Paris, 1652
- TASSO, Torquato : *Dell'arte poetica et in particolare del poema heroico.* Venezia : Giulio Vassalini, 1587
- TESAURO, Emanuele : *Il cannocchiale aristotelico, O sia, Idéa dell'argvta et ingeniosa elocvtione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele, [...] Accresciuta dall'Autore di due nuoui Trattati, cioè, de' concetti predicabili, et degli emblemî.* Venezia : Paolo Baglioni, 1663 [1654]
- [VAUGELAS, Claude Favre de] : *Remarques svr la Langve Françoisse vtils a cevx qui vevlent bien parler et bien escrire.* Paris : Chez la Veuve Iean Camvsat et Pierre Le Petit, 1647
- VENETTE, Nicolas : *De la generation de l'homme, ou de l'amour conjugal.* Cologne : Claude Joly, 1696
- ZARLINO, Gioseffo : *Istituzioni armoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de'poeti, istorici et filosofi.* Venezia, 1558

### 3. LITTÉRATURE SECONDAIRE

#### 3.1. Méthodologie

- ADEMOLLO, Alessandro : *I Primi fasti della musica italiana a Parigi : 1645-1662*.  
Milano : Ricordi, 1884
- AERCKE, Kristiaan P. : *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany : State University of New York, 1994
- ALPERS, Svetlana : *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*.  
Chicago : University of Chicago Press, 1983
- ANGELIS, Marcello de : *Diabolus in Musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano*. Firenze : Le Lettere, 2001
- APOSTOLIDES, Jean-Marie : *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Minuit, 1981
- ASOR ROSA, Alberto : *Letteratura italiana. Le opere, Volume II, Dal Cinquecento al Settecento*. Torino : Einaudi, 1993
- BACHMANN-MEDICK, Doris : « Einleitung », in eadem (éd.) : *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main : Fischer, 1996
- BAECQUE, Antoine de : *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*.  
Paris : Calmann-Lévy, 1993
- BAKER, Keith M. : « Politics and Public Opinion under the Old Regime : Some Reflections », in CENSER, J. R. et J. D. Popkin (éds.) : *Press and Politics in Pre-Revolutionary France*. Berkeley, 1987, pp. 204-246
- BARBEY, Jean : *La Fonction royale. Essence et légitimité d'après les Tractatus de Jean de Terrevermeille*. Paris : NEL, 1983
- BARTHES, Roland : « La mort de l'auteur », in idem : *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, pp. 61-67
- BEAUNE, Colette : *Naissance de la nation France*. Paris : Gallimard, 1985
- BEAUSSANT, Philippe : « Au carrefour des traditions et des genres : Psyché », in GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.) : *Le théâtre en musique et son*

- double (1600-1762). Actes du Colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000. Paris : Champion, 2005, pp. 43-51*
- BEC, Christian et Irène MAMCZARZ (éds.) : *Le théâtre italien et l'Europe. xv<sup>e</sup> – xvii<sup>e</sup> siècles. Actes du I<sup>er</sup> Congrès International, Paris, 17-18 octobre 1980. Paris : Presses Universitaires de France, 1983*
- BECKER, Heinz et al. (éds.) : *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert. Kassel / Basel / London : Bärenreiter, 1981*
- BENEDETTO, Renato di : « Poetiche e polemiche », in *Storia dell'opera italiana*, II partie, volume 6 « Teorie e tecniche, immagini e fantasmi ». Torino : EDT, 1988, pp. 1-76
- BERTELLI, Sergio : *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna. Firenze : Ponte alle Grazie, 1995<sup>2</sup>*
- BIANCONI, Lorenzo : *Il Seicento (Storia della Musica). Torino : EDT, 1991<sup>2</sup>*
- BLOCH, Marc : *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre. Strasbourg : Istra, 1924*
- BLUM, Carol : *Strength in Numbers. Population, Reproduction, and Power in Eighteenth-Century France. Baltimore / London : Johns Hopkins University Press, 2002*
- BLUMENBERG, Hans : *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence. Paris : L'Arche, 1994*
- BRAIDER, Christoph : « Das autoritative Selbst : Identität vor Gericht bei Cyrano und Pascal », in BURGARD, Peter J. (éd.) : *Barock : Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien / Köln / Weimar : Böhlau, 2001, pp. 231-254*
- BRAUN, Christina von et Inge Stephan (éds.) : *Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2000*
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine : *La folie du voir. Une esthétique du virtuel. Paris : Galilée, 2002*
- BUSSMANN, Hadumod et Renate HOF (éds.) : *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart : Kröner, 1995*
- CARTER, Tim et Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (éds.) : *Composing opera. From Dafne to Ulisse Errante. Kraków : Musica Iagellonica, Practica Musica 2, 1994*
- CASTORIADIS, Cornelius : *L'institution imaginaire de la société. Paris : Seuil, 1975*
- COHEN, Sarah R. : *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime. Cambridge : Cambridge University Press, 2000*

- COOK, Susan C. et Judy S. TSOU (éds.) : *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana / Chicago : University of Illinois Press, 1994
- COSANDEY, Fanny : *La reine de France. Symbole et pouvoir*. Paris : Gallimard, 2000
- COSANDEY, Fanny et Robert DESCIMON : *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris : Seuil, 2002
- CUSICK, Suzanne G. : « Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem », in : *Perspectives of New Music*, 32, 1994, pp. 8-27
- CUSICK, Suzanne G. : *Francesca Caccini at the Medici Court*. Chicago : University of Chicago Press, 2008
- DANDREY, Patrick : « Les deux esthétiques du classicisme français », in *Littératures classiques*, 19, 1993, pp. 145-170
- DAOLMI, Davide et Emanuele Senici : « L'omosessualità è un modo di cantare?. Il contributo 'queer' all'indagine sull'opera in musica », in *Saggiatore musicale*, 7 : 1, 2000, pp. 137-178
- DARMON, Jean-Charles : *Philosophie épicurienne et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*. Paris : PUF, 1998
- DECROISSETTE, Françoise : « 'Lo stupore' et 'la meraviglia' : étude de réception », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001
- DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001
- DELEUZE, Gilles : « Introduction », in *ibid.* : *Instincts & Institutions, Textes choisis et présentés par Gilles Deleuze*. Paris : Classiques Hachette, 1953
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI : *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980
- DELLA VALLE, Daniela : *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Champion, 1995
- DE MAN, Paul : *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988
- DERRIDA, Jacques : *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967
- DERRIDA, Jacques : *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1975
- DUDEN, Barbara : *Body History – Körpergeschichte. A Repertory. Ein Repertorium*. Wolfenbüttel : Tandem, 1990
- DUDEN, Barbara : *Geschichte unter der Haut*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1991

- FABBRI, Paolo : *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna : Il Mulino, 1990
- FISCHER-LICHTE, Erika : *Semiotik des Theaters, Volume 2. Vom « künstlichen » zum « natürlichen » Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen : Narr, 1995<sup>3</sup>
- FISCHER-LICHTE, Erika : *Semiotik des Theaters, Volume 3. Die Aufführung als Text*. Tübingen : Narr, 1999<sup>4</sup>
- FISCHER-LICHTE, Erika (éd.) : *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2001
- FORESTIER, Georges : *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nathan, 2003
- FOUCAULT, Michel : *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969
- FOUCAULT, Michel : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, juillet-septembre 1969, pp. 73-104
- FOUCAULT, Michel : *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976
- FRANKO, Mark : *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993
- FUNK, Julika et Cornelia BRÜCK (éds.) : *Körper-Konzepte*. Tübingen : Narr, 1999
- GEERTZ, Clifford : « Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought », in idem : *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York : Basic Books, 1983, pp. 19-35.
- GIER, Albert : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998
- LA GORCE, Jérôme de : *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*. Paris : Desjonquères, 1992
- GOUBERT, Pierre : *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris : Fayard, 1966
- GRAZIANI, Françoise : « La mort d'Eurydice : 'Favola' et 'Tragedia' selon Rinuccini », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 99-120
- HARNESS, Kelley : « *La Flora* and the End of Female Rule in Tuscany », in *Journal of the American Musicological Society*, 51 : 3, 1998, pp. 437-476

- HARNESS, Kelley : *Echoes of Women's Voices : Music, Art and Female Patronage in Early Modern Florence*. Chicago : University of Chicago Press, 2006
- HARTOG, François : *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris : Gallimard, 1991
- JUNG, Marc-René : *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Genève : Droz, 1966
- KANTOROWICZ, Ernst H. : *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press, 1997
- KILLY, Walther (éd.) : *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1984
- KINTZLER, Catherine : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 1991
- KINTZLER, Catherine : *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*. Paris : Fayard, 2004
- LACOUR-GAYET, Georges : *L'Education politique de Louis XIV*. Paris : Hachette, 1898
- LANDWEER, Hilge : « Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte », in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.) : *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 147-176
- LANDWEER, Hilge : « Philosophie », in BRAUN, Christina von et Inge Stephan (éds.) : *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2000, pp. 231-246
- LAQUEUR, Thomas : *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge / London : Harvard University Press, 1990
- LINDEMANN, Gesa : « Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion », in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.) : *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 115-146
- LORAUX, Nicole : *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*. Paris : Gallimard, 1989
- LUTTER, Christina et Markus REISENLEITNER (éds.) : *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien : Turia + Kant, 1998
- LYONS, John D. : *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*. Stanford : Stanford University Press, 1996



- MAIHOFFER, Andrea : « Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des ‘Geschlechts’, in WOBBE, Theresa et Gesa LINDEMANN (éds.) : *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 236-263
- MARIN, Louis : *Le portrait du roi*. Paris : Minuit, 1981
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : *Mythes de l'éros baroque*. Paris : PUF, 1981, p. 66
- MCCCLARY, Susan : *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota / London : University of Minnesota Press, 1999<sup>5</sup>
- MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.) : « Introduction », in eadem (éds.) : *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1998
- MERRICK, Jeffrey : « The Body Politics of French Absolutism », in MELZER, Sara E. et Kathryn NORBERG (éds.) : *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1998, pp. 11-31
- MOINDROT, Isabelle : *La Représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*. Paris : PUF, 1993
- MOITRIEUX, Gérard : *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu Romain en Gaule*. Paris : De Boccard, 2002
- MORAN, Joe : *Interdisciplinarity*. London / New York : Routledge, 2002
- MOSS, Ann : *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève : Droz, 2002
- NESTOLA, Barbara : « L' *Egisto* fantasma di Cavalli : nuova luce sulla rappresentazione parigina di *Egisto ovvero Chi soffre spera* di Mazzocchi e Marazzoli (1646) », *Recercare*, 19 : 1-2, 2007, pp. 125-146
- NICHOLSON, Linda : « Was heißt ‘gender’ ? », in Institut für Sozialforschung Frankfurt (éd.) : *Geschlechterverhältnisse und Politik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994, pp. 188-220
- NIEBERLE, Sigrid et Sabine FRÖHLICH : « Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern : Genus in der Musikwissenschaft », in BUSSMANN, Hadumod et Renate HOF (éds.) : *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart : Kröner, 1995, pp. 293-339

- NORMAN, Buford (éd.) : *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of South Carolina, Columbia, 14-16 avril 2005. Tübingen : Narr, 2006
- ORGEL, Stephen : « The Exemple of Hercules », in KILLY, Walther (éd.) : *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1984, pp. 25-47
- PECHRIGGL, Alice : « Der Körper in den Gestaltungen und Schichtungen des geschlechtsspezifischen Imaginären. Eine begriffssystematische Skizze », in FUNK, Julika et Cornelia BRÜCK (éds.) : *Körper-Konzepte*. Tübingen : Narr, 1999, pp. 25-35
- PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes / genres. I. Du corps à l'imaginaire civique, I*. Paris : L'Harmattan, 2000
- PECHRIGGL, Alice : *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres. II. Critique de la métaphysique des sexes*. Paris : L'Harmattan, 2000
- PIRROTTA, Nino : *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino : Einaudi, 1975
- PRUNIERES, Henry : *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris : Champion, 1913
- RESTANI, Donatella : « Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 99-120
- ROLLAND, Romain : *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe, avant Lulli et Scarlatti*. Thèse pour le doctorat (Faculté des lettres de Paris). Paris : Thorin, 1895
- ROSAND, Ellen : *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley / Los Angeles / Oxford : University of California Press, 1991
- ROUGEMONT, Denis de : *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972
- SADIE, Julie Anne : « Vincenzo Galilei », in *Guide de la musique baroque*. Paris : Fayard, 1995
- SAUSSURE, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972
- SCALAMANDRÈ, Raffaele : *Mazzarino e l'arte italiana in Francia. La pittura e il « teatro per musica » italiani dalla Roma dei Barberini alla corte di Luigi XIV*. Napoli : Ed. Scientifiche Italiane, 2001

- SHOWALTER, Elaine (éd.) : *Speaking of Gender*. New York : Routledge, 1989
- SMITH, Patrick J. : *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London : Gollancz, 1971
- SOLIE, Ruth A. (éd.) : *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1993
- STEFANI, Gino : *Musica barocca*, volume I « Poetica e ideologia ». Milano : Bompiani, 1987<sup>2</sup>
- STEPHAN, Inge et Christina von BRAUN : « Einleitung », In : BRAUN, Christina von et Inge Stephan (éds.) : *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2000, pp. 9-15
- STEPHAN, Inge : « Gender, Geschlecht und Theorie », in BRAUN, Christina von et Inge Stephan (éds.) : *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 2000, pp. 58-96
- TAPIÉ, Victor L. : *Baroque et Classicisme*. Paris : Hachette, 1980, p. 53
- TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*. Paris : Seuil, 1977
- TOMLINSON, Gary : *Metaphysical Song. An Essay on Opera*. Princeton : Princeton University Press, 1999
- TUANA, Nancy : *The Less Noble Sex. Scientific, Religious, and Philosophical Conceptions of Woman's Nature*. Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press, 1993
- WILSON, Adrian : « Foucault on the 'Question of the Author' : A Critical Exegesis », in *The Modern Language Review*, 99 : 2, avril 2004, pp. 339-363
- ZIMA, Peter V. : *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen : Francke, 1992
- ZIMA, Peter : « Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne », in CSÁKY, Moritz et Richard Reichensperger (éds.) : *Literatur als Text der Kultur*. Wien : Passagen Verlag, 1999, pp. 41-54

### 3.2. *La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire*

- CAVILLE, Jean-Pierre (éd.) : *L'Antre des nymphes*. Toulouse : Anacharsis Éditions, 2004
- DELORME, Philippe : *Anne d'Autriche. Épouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*. Paris : Éditions France Loisirs, 1999

- DI CEGLIE, Roberto : « *Dialogo sopra la Poesia Drammatica* di Ottaviano Castelli », in *Studi Secenteschi*, 38, 1997, pp. 319-326 (introduction); 327-356 (édition critique du livret)
- FEHRENBACH, Frank : « *Discordia concors. Gianlorenzo Berninis 'Fontana dei Quattro Fiumi' (1648-51) als päpstliches Friedensmonument* », in DUCHHARDT, Heinz (éd.) : *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*. München : Oldenbourg, 1998, pp. 715-740
- FRANCHI, Saverio : *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 Testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1988
- GHISLANZONI, Alberto : *Luigi Rossi. Biografia e analisi delle opere*. Milano / Roma : Fratelli Bocca Editori, 1954
- GRICOURT, Marcel-Marie : *Héroard médecin de Louis XIII et son temps*. Bordeaux : Éditions Bergeret, 1941
- HAMMOND, Frederick : *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven : Yale University Press, 1994
- LATTARICO, Jean-François : « Mythe et parodie dans 'La Morte d'Orfeo' de Stefano Landi », in DECROISSETTE, Françoise, Françoise GRAZIANI et Joël HEUILLON (éds.) : *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*. Collection Arts 8. Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 181-199
- MOITRIEUX, Gérard : *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu Romain en Gaule*. Paris : De Boccard, 2002
- MURATA, Margaret : « Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman », in *Cambridge Opera Journal*, 7:2, juillet 1995, pp. 87-105
- PALISCA, Claude V. : *G.B. Doni's Lyra Barberina [1632]. Commentary and Iconographical Study ; Facsimile Edition with Critical Notes*. Bologna : Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1981
- PIGEAUD, J. : « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'oneirogmos », in *Littérature, Médecine, Société*, 3, 1981, pp. 10-21
- STAFFIERI, Gloria : « Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo », in *Le parole della Musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore*

di Gianfranco Folena a cura di Maria Teresa Muraro. Firenze : Olschki, 1995, pp. 3-31

### 3.3. *Ercole amante / Hercule amoureux*

BASSNETT, Susan : *Translation Studies*. London / New York : Routledge, 1991

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, Luise VON FLOTOW et Daniel RUSSELL (éds.) : *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2001

BONNET, Corinne : « Héraclès travesti », in JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996, pp. 121-131

BORSETTO, Luciana : *Tradurre Orazio, Tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*. Padova : Cleup, 1996

BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999*. Bern et al. : Peter Lang, 2001

CHAMBERLAIN, Lori : « Gender and the Metaphorics of Translation », in VENUTI, Lawrence (éd.) : *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London / New York : Routledge, 1992

CUENIN-LIEBER, Mariette : « Être roi d'après les vers pour Louis XIV dans le *Ballet de la Nuit* et le ballet des *Noces de Pélée et de Thétis* », in BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999*. Bern et al. : Peter Lang, 2001, pp. 51-66

DARTOIS-LAPEYRE, Françoise : « Danse et pouvoir dans le ballet royal de la nuit et les *Noces de Pélée et de Thétis* », in BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.) : *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999*. Bern et al. : Peter Lang, 2001, pp. 99-162

- DECROISSETTE, Françoise : « Hercule sur la scène entre Florence et Paris », in Raymond ABBRUGIATI (éd.) : *Du genre narratif à l'opéra au théâtre et au cinéma*. Toulouse : Collection de l'E.C.R.I.T., 2000, pp. 99–122
- DUVAL-WIRTH, Geneviève : « Accueil et répercussions des livrets italiens à la Cour de France de la minorité au mariage de Louis XIV », in BEC, Christian et Irène MAMCZARZ (éds.) : *Le théâtre italien et l'Europe. XV<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles. Actes du I<sup>er</sup> Congrès International, Paris, 17-18 octobre 1980*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983, pp. 143-170
- EASTERLING, P. E. : « Sophocles, *Trachinae* », in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 15, 1968, pp. 58-69
- LA GORCE, Jérôme de : *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Versailles : Perrin, 2005
- HURLEY, David Ross : « Dejanira and the Physicians : Aspects of Hysteria in Handel's 'Hercules' », in *The Musical Quarterly*, 80 : 3, 1996, pp. 548-561
- HURTADO ALBIR, Amparo : *La notion de fidélité en traduction*. Paris : Didier Érudition, 1990
- JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996
- LADBOROUGH, R. W. : « Translation from the Ancients in Seventeenth-Century France », in *Journal of the Warburg Institute*, 2 : 2., octobre 1938, pp. 85-104
- LEVESQUE, Claude et Christie V. McDONALD (éds.) : *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Montréal : VLB Éditeur, 1982
- LLOYD-JONES, Kenneth : « Erasmus, Dolet and the Politics of Translation », in BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, Luise VON FLOTOW et Daniel RUSSELL (éds.) : *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2001, pp. 37-56
- LORAUX, Nicole : *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*. Paris : Gallimard, 1989
- MINOIS, Georges : *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard, 1995
- MOUNIN, Georges : *Linguistique et traduction*. Bruxelles : Dessart et Mardaga, 1976

- PRALON, Didier : « Héraclès-Iole », in JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette et Corinne Bonnet (éds.) : *Héraclès. Les femmes et le féminin*. Actes du colloque de Grenoble Université des Sciences Sociales (Grenoble II), 22-23 octobre 1992. Bruxelles / Rome : Institut Historique Belge de Rome, 1996, pp. 51-75
- ROTRON, Jean : *Hercule mourant*, I, 1. Paris : Anthoine de Sommaville, 1636
- STEINER, George : *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London / New York / Toronto : Oxford University Press, 1975
- TURNBULL, Michael : « Ercole and Hercule : Les goûts désunis? », in *The Musical Times*, 121, Mai 1980, pp. 303; 305-307
- ZUBER, Roger : *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*. Paris : Albin Michel, 1994
- ZANGER, Abby E. : *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford : Stanford University Press, 1997

#### 3.4. *Alceste ou le triomphe d'Alcide*

- BEAUSSANT, Philippe : *Lully ou le musicien du soleil*. Paris : Gallimard, 1992
- BEAUSSANT, Philippe : « Au carrefour des traditions et des genres : *Psyché* », in GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.) : *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*. Actes du Colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000. Paris : Champion, 2005, pp. 43-51
- BROOKS, William : « Lully and Quinault at court and on the public stage, 1673-86 », in *Seventeenth Century French Studies*, 10, 1988, pp. 101-121
- BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI : « Introduction » in QUINAULT, Philippe : *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault*. Edition critique par William BROOKS, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI. Genève : Droz, 1994.
- BROOKS, William et Buford NORMAN : *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles / Base de données Philidor, 2005
- COUVREUR, Manuel : *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du prince*. Bruxelles : Vokar, 1992

- COWART, Georgia : “Lully enjoué : galanterie in seventeenth-century France”, in ZEBOUNI, Selma (éd.) : *Actes de Baton Rouge*, Paris / Seattle / Tübingen : Biblio, 1986, pp. 35-52
- FUMAROLI, Marc : *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris : Gallimard, 2001
- GAMBELLI, Delia et Letizia NORCI CAGIANO (éds.) : *Le théâtre en musique et son double (1600-1762). Actes du Colloque « L’Académie de musique, Lully, l’opéra et la parodie de l’opéra », Rome, 4-5 février 2000*. Paris : Champion, 2005
- GIRDLESTONE, Cuthbert : *La Tragédie en musique considérée comme un genre littéraire (1673-1750)*. Genève : Droz, 1972
- LA GORCE, Jérôme de : *Jean-Baptiste Lully*. Paris : Fayard, 2002
- HAYMANN, Emmanuel : *Lulli*. Paris : Flammarion, 1991
- KINTZLER, Catherine : « La tragédie lyrique, réponse à un double défi », in eadem (éd.) : *Penser l’opéra à l’âge classique*. [Paris] : Collège international de philosophie, 1993, pp. 7-10
- LAURENTI, Jean-Noël : *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l’Académie Royale de Musique (1669-1737)*. Genève : Droz, 2002
- LESURE, François : *Textes sur Lully et l’opéra français*. Genève : Minkoff, 1987
- NAUDEIX, Laura : *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*. Paris : Champion, 2004
- NAUDEIX, Laura : « Stratégies narratives dans les livrets de tragédies en musique : Hypothèse des ‘univers imaginaires de référence’ », in NORMAN, Buford (éd.) : *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of South Carolina, Columbia, 14-16 avril 2005. Tübingen : Narr, 2006, pp. 149-159
- NEWMAN, Joyce : *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques*. Ann Arbor : University of Michigan Research Press, 1979
- NORMAN, Buford : *Philippe Quinault. Livrets d’opéra*, vol. I. Toulouse : Société de Littératures Classiques, 1999
- NORMAN, Buford : *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham, Alabama : Summa, 2001
- PITOU, Spire : *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Genesis and Glory, 1671-1715*. Westport, Connecticut / London : Greenwood Press, 1983



SCOTT, Ralph Henry Forster : *Jean-Baptiste Lully : The Founder of French Opera.*  
London : Owen, 1973

## VIII. Abstract (allemand)

---

Ziel der vorliegenden Doktorarbeit ist eine Rekontextualisierung und Reevaluierung, des Opernlibrettos, eines Genres, das bislang nur allzu oft von LiteraturwissenschaftlerInnen vernachlässigt worden ist. Der zeitliche Rahmen dieser Arbeit, 1638 bis 1674, stellt nicht nur eine besonders intensive Phase in der französisch-italienischen Zusammenarbeit an der Konzeptualisierung dieses Genres dar, sondern gleichzeitig einen wichtigen Transformationsprozess in der dynastischen Politik, deren absolutistische Tendenz mit grundlegenden Auswirkungen auf die Geschlechterpolitik sich immer klarer abzeichnete. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde die Oper üblicherweise anlässlich aristokratischer und dynastischer Festlichkeiten, wie Geburt und Hochzeit, aufgeführt. Diese Festlichkeiten stellten eine besonders wichtige Gelegenheit dar, den politischen und natürlichen Körper des Monarchen in einer besonders einprägsamen Art und Weise darzustellen. Gerade der natürliche Körper des Monarchen gewann bei diesen Festlichkeiten an Bedeutung, denn er zeugte für die effektive Fruchtbarkeit des Prinzen und somit für die dynastische Kontinuität. In den Libretti wurde die sich an der Schnittstelle zwischen politischem und natürlichem Körper befindliche, mythologische Figur des Herkules wiederholt herangezogen. Herkules, der in der vorliegenden Arbeit als Paradigma für das Zusammenspiel verschiedener – narrativer und politischer – Kräfte dient, war der Protagonist vieler Opernlibretti während des 17. und 18. Jahrhunderts, doch gerade in der Entstehungsphase des Librettos zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die in die Entstehungsphase des Absolutismus fällt, gewann er an großer Bedeutung. Herkules steht somit repräsentativ im Zentrum der hier untersuchten Opernlibretti, die von den vielschichtigen textuellen, sexuellen und politischen Transformationsprozessen in Italien und Frankreich zwischen 1638 und 1674 zeugen.

*La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire* des italienischen Librettisten Ottaviano Castelli wurde 1638 verfasst und im selben Jahr in der Französischen Botschaft in Rom aufgeführt. Diese Oper entstand anlässlich der Geburt von Ludwig XIV. – nach einer über zwanzig Jahre währenden „Sterilitätsphase“ des königlichen Ehepaars, Ludwigs XIII. und Anna von Österreich. *La Sincerità trionfante* stellt somit die erste Oper dar, die auf französischem Boden aufgeführt wurde. Die von Kardinal Mazarin anlässlich der Hochzeit von Ludwig XIV. und der Spanischen Infanta Maria-Theresia in Auftrag

gegebene Oper *Ercole amante* stammt aus der Feder des Italieners Francesco Buti. Ihre Aufführung war ursprünglich für 1660 geplant, erfolgte jedoch erst zwei Jahre später, 1662. Eine der Librettoausgaben des Jahres 1662 enthält eine französische Übersetzung des italienischen Originallibrettos. Die Übersetzung, *Hercule amoureux*, die wesentliche Textänderungen beinhaltet, zeugt von den politischen Transformationen, die mit dem Tod Mazarins einhergingen und Ludwig XIV. den Weg zur Alleinherrschaft ebneten. Das letzte hier analysierte Libretto, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, ist das zweite Libretto des französischen Schriftstellers Philippe Quinault. Es wurde 1674 an der neu gegründeten Académie Royale de Musique aufgeführt und zeichnet den Transformationsprozess nach, den das Libretto nach der Institutionalisierung der Oper im Jahre 1672 erfuhr. Der vor 1670 enthusiastisch an Tanz- und Opernaufführungen teilnehmende Ludwig XIV. zog sich nach der Institutionalisierung der Oper physische aus den Opernproduktionen zurück und gab die Reproduktionskraft seines natürlichen Körpers symbolisch an sein Volk weiter, das nunmehr das „Recht“ erhielt, sich gleichzeitig zum sich nunmehr im Rahmen der Institution unendlich wiederholenden Libretto zu reproduzieren. Die vorliegende Arbeit stellt eine Analyse des Librettos als literarisches Genre dar. Obwohl notwendigerweise zeitlich und örtlich eingeschränkt, hofft diese interdisziplinär ausgerichtete Arbeit, einen Beitrag zum bislang kaum beforschten Feld der Librettologie zu leisten.

## IX. Abstract (anglais)

---

The aim of the present work is to recontextualize and reevaluate a genre that has often been neglected by literary scholars: the libretto. The proposed temporal framework, 1638 to 1674, not only constitutes a significant phase in the Franco-Italian elaboration of this genre but also marks an important transformation in dynastic politics, a period with the emergence of absolutism and its fundamental impact on sex and gender politics. Early 17<sup>th</sup>-century opera was traditionally performed during dynastic occasions, such as births and marriages, that constituted moments in which the *body politic* and the *body natural* of the monarch acquired a particular signification: the effective fertility of the monarch – guarantor of the dynastic lineage – gained as much importance as the politically charged symbolic representations of the prince. A paradigmatic figure at the crossroads of the *body politic* and the *body natural* was the Greco-Roman mythological figure Hercules. Hercules figures as a protagonist in a wide range of opera librettos throughout the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century, yet his significance is particularly relevant in the early phase of the constitution of the libretto, when the construction of this new genre coincided with the construction of new political dynamics. The three opera libretti featuring Hercules as their protagonist are a representative sample of the multifaceted textual, sexual and political transformation process.

*La Sincerità trionfante overo l'erculeo ardire*, by the Italian librettist Ottaviano Castelli, was written in 1638 and performed in the same year at the French Embassy in Rome. Created for the birth of Louis XIV and after more than twenty years of the royal couple's – Louis XIII's and Anne of Austria's – "sterility," it constitutes the first opera represented on French territory. *Ercole amante*, written by the Italian Francesco Buti and commissioned by Cardinal Mazarin for the marriage of Louis XIV with the Spanish Infanta Maria-Theresa in 1660, was performed two years later, in 1662, in Paris. One of the 1662 editions of the libretto was published with an anonymous French translation of the text. This translation, titled *Hercule amoureux*, contains significant changes that testify to the political changes that occurred after the death of the Cardinal in 1661 and which opened the way to Louis XIV's absolutism. The last libretto, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, is the second libretto written by Philippe Quinault. It was performed at the Académie Royale de Musique in 1674 and marks the transformation that the libretto

underwent in its institutionalization. Louis XIV, who had been eager to participate in dance and opera performances before 1670, withdrew from the scene. In doing so, he symbolically passed the power of his *body natural* to his subjects who were given the “right” to procreate as the production of the libretto multiplied in the framework of the institutionalized opera. The present work constitutes an analysis of the libretto as a literary genre and is necessarily limited by the temporal and geographical framework. Nevertheless, it is hoped that it provides a fruitful incentive for future work in the still largely uninvestigated field of librettology.

## X. Curriculum Vitae

---

Katharina Natalia Piechocki, née le 14 janvier 1975 à Varsovie (Pologne), a poursuivie des études en langues et littératures romanes (français, italien et portugais) ainsi qu'en études théâtrales et en polonais à l'Université de Vienne et à Paris III-Sorbonne Nouvelle. En juin 2000, elle a reçu sa maîtrise (Mag.phil.) en littératures française et italienne auprès du Département des Langues et Littératures Romanes (Romanistik) à l'Université de Vienne. Sa maîtrise, écrite en français sous la direction de M. le professeur Michael Rössner (Université de Vienne, Université de Munich), est intitulée *Le classique et le baroque dans les livrets d'opéra d'Antoine Houdar de la Motte*. De 2001 à 2005, Katharina Piechocki était lectrice d'allemand auprès du Département de Philologie Moderne à l'Université de Florence (Italie), où elle a fait aussi la plupart des recherches pour le présent travail. Depuis septembre 2005, elle est une étudiante PhD. auprès du Département de Littératures Comparées à la New York University. En mai 2007, elle a reçu le titre Master of Arts (MA) pour son travail intitulé *The Weight of Gifted Words : Lorenzo Valla's 'De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio'*. Elle a passé l'année académique 2007-2008 à la NYU à Florence et à la NYU à Paris en étudiant auprès de l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Florence) et à l'Université Paris VII. Dans son projet PhD. qu'elle poursuit à la NYU, Katharina Piechocki se focalise sur les métaphores de la traduction en Italie, France et Pologne au XV<sup>e</sup> siècle tout en cherchant, en même temps, à contribuer aux théories contemporaines de la traduction. Son champ de recherche embrasse les littératures de langues romanes du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles. Elle s'intéresse aux méthodologies et théories post-structuralistes et des études sur le genre (*gender studies*). Parmi ses publications figurent des articles sur les oratorios florentins du XVII<sup>e</sup> siècle (« 'Teatri delle lotte presenti' : il corpo mancante e le tracce della dinastia medicea nell'oratorio fiorentino alla fine del Seicento », in : *Studi secenteschi*, Vol. XLVII, 2006, pp. 207-244), sur les femmes-librettistes (« Marginalisierte Autorschaft und die Macht des Publizierens : Margherita Costa und Louise-Geneviève Gillot de Saintonge als Librettistinnen », in : König, Torsten et al. (éds.) : *Rand-Betrachtungen. Peripherien – Minoritäten – Grenzziehungen. Beiträge zum 21. Forum Junge Romanistik*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2006, pp. 237-251), mais aussi sur la littérature italienne contemporaine

(« 'Transglobal destroy?' Zapping Female Italian Novelists at the Turn of the Millennium », in : *Interlitteraria*, numéro special : *The Genre of the Novel in Contemporary World Literature : A Leap or a Standstill ?*, 9, septembre 2004, pp. 102-119). Deux chapitres du présent travail (« Hercule à la croisée des discours : De la 'naissance' des dynasties à l' 'invention' de l'opéra » et « Dall'*Ercole amante* all'*Hercule amoureux*. Verso una rivalutazione della 'mauvaise traduction' del libretto di Francesco Buti ») sont en cours d'être publiés dans une version révisée (Venezia, 2008 et Parma/Venezia, 2008), un troisième chapitre (sur « La Sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire d'Ottaviano Castelli ») est en cours de préparation pour une publication dans *Studi secenteschi* (2009).