

LES INTERSTICES DU DIALOGUE CHEZ METASTASIO

1. Valeurs du silence

Métastase n'est pas seulement, comme on l'a prétendu au XIX^e, un poète qui parle trop et dit tout trop clairement. Le Président de Brosses avait bien senti l'ambivalence de cette langue si fluide et ductile que condamneront les partisans de la «passion animale» (l'expression est de Diderot...): «il dialogue comme un ange (j'en excepte les apartés trop fréquents) et avec un air de vérité que nous n'avons pas toujours chez nous: nous avons de trop longues tirades. Chez lui, les scènes sont de vraies conversations; son style est coulant, vif, sentencieux, plein de pensées ingénieuses, parfois un peu trop recherchées.»¹ Peut-on trouver description plus paradoxale? Des «vraies conversations» mais trop d'apartés (procédé irréaliste au possible), un «style vif» mais trop de recherche: Métastase est-il ingénieux ou naturel, pour le Français? De la même façon que le poète aime à accoler deux mots dont le sens est identique mais le «poids», en définitive, différent, ou confronter deux termes en apparence antinomiques mais qui, finalement, se révèlent couvrir un même message, il se plaît à aborder le langage tout entier comme une activité tantôt démiurgique, tantôt inconséquente: c'est à cette frontière insensible qui unit l'inanité à l'omnipotence de la langue que s'inscrivent ses tirades et ses silences les plus éloquents. En interrompant ou en prolongeant la parole, tan-

1. *Lettres familières écrites d'Italie (1739.1740)*, éditions d'aujourd'hui «Les Introuvables», Plan de la Tour, 1976, p. 324.

tôt il la dénonce, tantôt il la glorifie - il sait bien que ce n'est pas toujours qui dit le mieux qui dit le plus...

Pour rendre compte de ce pouvoir paradoxal du «dire», Métastase utilise divers moyens, du plus «démodé» et/ou baroque - l'aparté - au plus «moderne» et/ou classique - la litote, le non-dit, la pudeur verbale. De façon intéressante, c'est dans ses premières pièces (dans *Didone*, par exemple) qu'on trouve le plus souvent ces deux moyens à la fois: comme si, au moment où l'ivresse du bien dire était chez lui la plus grande, le soupçon de ne pas pouvoir dire assez était aussi le plus fort. De Brossette se montre un peu injuste lorsqu'à la fin des années 1730, il accuse le poète césarien de multiplier les apartés: accessoires de comédie, ils sont beaucoup moins fréquents dans sa production d'alors qu'ils ne le sont dans celle d'un Goldoni, réputé pourtant auteur autrement «naturaliste». Mais il est vrai qu'ils grèvent encore lourdement la dramaturgie des premières pièces, notamment celle de *Didone* et de *Catone in Utica*. Dans le premier de ces drames, il est un personnage qui s'exprime constamment en apartés: c'est Séléne, soeur de la reine, éprise de l'amant de Didon, Enée, et murée, pour cette raison, dans la solitude qu'impose un amour sans espoir. L'aparté constitue le seul moyen de donner une vie dramatique à ce personnage qui, sinon, serait condamné à n'exister qu'en monologues; dès les premiers mots qu'elle échange avec Enée, la malheureuse s'enferme ainsi dans la schizophrénie attachée à ce procédé (I, 1 - les parenthèses signalant traditionnellement l'aparté):

*Se abbandoni il tuo bene,
Morrà Didone (e non vivrà Selene).*

La situation perdure dans l'air suivant (et culminera dans la scène 9 de l'Acte II, sur laquelle nous revenons plus loin); Selene s'adresse ici à sa soeur (I, 3):

*Diro che fida sei;
Su la mia fe riposa:
Saro per te pietosa
(Per me crudel sarò).
Sapranno i labbri miei
Scoprirgli il tuo desio.
(Ma la mia pena, oh Dio!
Come nascondere?)*

Bien sûr, l'artifice devait être rendu risible par le jeu des chanteurs: comment signifier un aparté en chantant à pleine voix? Mais il stigmatise l'une des ambiguïtés essentielles du genre opératique: sur la scène lyrique, ce qu'un personnage chante n'est pas forcément entendu de celui qui se tient à ses côtés - le personnage, comme le public, n'écoute pas forcément les paroles d'un air. Dans un air, la parole recouvre en partie son statut de cri. Mais, dès lors, objectera-t-on, l'aparté, censé informer le spectateur de ce que le protagoniste ressent et cache à ses pareils, devient inefficace. Dilemme: faut-il intégrer le

spectateur au drame de telle manière qu'il ne puisse en savoir jamais plus que ce que savent les personnages présents sur scène, ou faut-il en faire un voyeur omniscient qui, en permanence, possède toutes les données lui permettant de se faire une idée objective de l'action et d'anticiper sur elle? Métastase ne décide pas: dans le cas de *Didone*, il a choisi de nous faire vivre le tourment intérieur de Séléne en amenant celle-ci à l'avouer directement au public. Ici, l'aparté est censé matérialiser les pensées intimes du personnage; il n'est pas un «dire» théâtral intégré dans un dialogue; en théorie, il s'agit d'une parole sans autre destinataire que l'énonciateur lui-même. Jamais le poète ne commet l'erreur de la faire *entendre* par les autres acteurs. En toute logique, il ne devrait même pas l'adresser au spectateur - mais, à ce titre, l'air lui-même, très souvent, ne devrait être qu'une *attitude*, et non un *dire*. Aussi l'aparté n'est-il, au sein de cette dramaturgie, guère moins «réaliste» que l'air: un personnage ne parle jamais en aparté que sous le besoin irrépressible de parler. L'aparté est la rançon du silence, le symptôme de la solitude.

Quoi qu'on parle beaucoup chez Métastase, il est peu de dramaturges chez qui le silence revête une telle importance, qu'il soit motivé, dès l'initiale *Didone*, par le tourment affectif (le premier air de l'opéra, chanté par Enée, se réduit à ces deux vers: «*Ah! che parlar non so/Spiegalo tu per me*», I, 2), ou, jusque dans l'ultime *Ruggiero*, par l'obligation morale, mais le plus souvent par une sorte de pudeur qui empêche le sentiment de s'objectiver en mots et réclame de l'interlocuteur une compréhension tacite, une adhésion proche de l'identification:

Mandane

Digli quel che non dico e dir vorrei.

Arpalice

Basta così, t'intendo:

Già ti spiegasti appieno,

E mi diresti meno

Se mi dicessi più.

Meglio parlar tacendo:

Dir molto in pochi detti

De' violenti affetti

E solita virtù.

Ciro riconosciuto (I, 2)

L'oxymoron mis en valeur dans ce passage («*parlar tacendo*», proche du «*Milagnero tacendo*» de *Siroe*, extrait d'un quatrain cinquante fois mis en musique par Rossini, si l'on en croit le musicien lui-même), procédé baroque dont Métastase n'abuse point, sert à souligner le caractère extra-ordinaire des sentiments éprouvés: car, pour un apôtre des Lumières, il est exceptionnel qu'on ne puisse faire la lumière sur ce que l'on ressent. Le baroquisme voulu du langage est révélateur de la valeur «élucidatrice» accordée au silence. De sa

valeur dramaturgique, aussi, car, dans nombre de pièces, l'instant du «dire» ne semble jamais venu et c'est l'espoir ou l'attente de ce «dire» qui engage l'intrigue; comme le note Varese, c'est «cette perpétuelle suspension (*il «non poter dire»*) qui fonde le drame du personnage métastasien². Le «dire aux autres» (personnages) mais aussi le «dire au spectateur»: en jouant du dévoilement et du silence, le poète oblige le public à entrer dans le jeu, à deviner, à espérer, à redouter, à comprendre:

*Quando parto e non rispondo,
Se comprendermi pur sai,
Tutto dico il mio pensier.
Il silenzio è ancor facondo,
E talor si spiega assai
Chi risponde col tacer.*

chante Serse à l'intention de Rossane (*Temistocle*, II, 3), révélant ainsi une lâcheté mais surtout une cruauté insoupçonnées, qui resteront à l'état de potentialités psychologiques. Il arrive que le personnage soit «dépassé» par son propre silence, qui ressemble alors à la manifestation d'un inconscient sadisme. Nous ne tenterons pas, dans le cadre de cet article, ne serait-ce que d'esquisser les potentialités dramatiques du silence; certaines pièces qui appartiennent au pré-romantisme fondent leur édifice entier sur cette volonté de «différer le dire», qui prend, à l'extrême, les formes d'un vertige, d'une irrésistible compulsion: des tragédies telles que le *Tancredi* de Voltaire ou celles d'Alfieri ont porté ce procédé presque jusqu'à l'insoutenable ou l'absurde. Chez Métastase, l'on trouve fréquemment la tentation de développer une situation tragique à partir d'un secret jalousement tenu par l'un des protagonistes, en dépit de l'amour que lui porte l'autre, qui a intérêt à le faire parler: c'est le cas, par exemple, dans *Ruggiero*, où le héros cache à sa bien-aimée Bradamante que c'est lui-même, dissimulé sous les armes de son rival Leone, qu'elle va affronter dans l'arène; dans *Zenobia*, où la confrontation de l'héroïne avec son amant Tiridate est habilement évitée durant trois actes, ce qui permet à Zénobie de ne pas expliquer pourquoi elle protège le barbare Radamisto, son meurtrier et époux; à la fin de *Demofonte*, lorsque le malheureux Timante préfère songer au suicide plutôt qu'à avouer qu'il a épousé sa soeur; et dans *L'Olimpiade*, où Megacle, contraint par la reconnaissance à conquérir la belle Aristeia, dans le cadre des Jeux olympiques, pour le compte de son ami Licida, ne parvient pas à expliquer à Aristeia (à laquelle le lie un amour réciproque) pourquoi il est si triste d'avoir remporté les Jeux (I, 10):

2. Varese Claudio, *Scena, Linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Bulzoni «Biblioteca di cultura», 306, Rome, 1985, p. 224.

Megacle

*Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.*

Aristea

*Perché così mi dici,
Anima mia, perché?*

Megacle

Taci, bell'idol mio.

Aristea

Parla, mio dolce amor.

Megacle

Ah! che parlando, oh Dio!

Aristea

Ah! che tacendo, oh Dio!

A due

Tu mi trafiggi il cor.

Aristea

*(Veggio languir chi adoro
Né intendo il suo languir.)*

Megacle

*(Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir.)*

A due

*Chi mai provo di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor!³*

Le silence, on le sait depuis la psychanalyse et le «nouveau roman»,

3. Comme la majorité des protagonistes masculins de Métastase (*primi uomini*), Megacle, bien qu'on nous le présente comme un vainqueur des Jeux olympiques, est essentiellement une victime passive. Son statut de protagoniste, à l'aune des choix dramaturgiques du poète, est justement rendu manifeste par cette passivité, par cette capacité à supporter, en silence, les coups du sort qui pleuvent sur lui. La désagrégation psychologique - condition d'une reconstruction qui représente l'enjeu profond de tout drame métastasien et est souvent, comme ici, aggravée par une évidente «confusion des sentiments» -, déjà perceptible dans les apartés et hésitations du duo cité, se trouve confirmée par l'air le plus célèbre du personnage (II, 8):

*Se cerca, se dice
L'amico dov'è?
«L'amico infelice
Rispondi: mori.»
Ah no! Ah, si grand duolo
Non darle per me.
Rispondi, ma solo:
«L'amico infelice -
Rispondi -, parti.» (...)*

ouvre sur le champ du possible. Il (se) passe beaucoup de choses dans le silence, et l'imposer, aux autres ou à soi-même, est l'une des formes d'action les plus décisives qui soient. Les grandes confrontations métastasiennes ont toujours pour enjeu la prise ou le refus de parole. Dès la première et la plus ludique d'entre elles, l'extraordinaire duel qui oppose Didone à Iarba (*Didone*, I, 5)⁴, l'auteur a mis au point la structure circulaire de ces scènes, rythmées par des chiasmes et des anaphores, au cours desquelles l'on s'éprouve à coups de mots, cherchant à réduire l'adversaire au silence (afin de pouvoir conclure sur un air...). L'antagonisme n'est d'ailleurs pas nécessaire: si le «dire» s'entoure parfois d'une mise en scène, destinée à le préparer, à lui donner plus de force, voire à y suppléer, ce n'est pas toujours afin de convaincre l'autre mais parfois soi-même. Lorsque, dans *Demetrio* (II, 12), Cleonice reçoit son amant Alceste, qu'elle se croit contrainte d'abandonner, elle le fait d'abord asseoir («*Siedi e m'ascolta*»). Mais Alceste bondit lorsqu'il comprend où l'on veut en venir:

Cleonice

Ah! tu non sai...

Alceste

So che non m'ami, e lo conosco assai.

(...) In tua difesa, ingrata!

Che dir potrai? D'infedeltà si nera

La colpa ricoprir forse tu credi?

Cleonice

Non condannarmi ancor. M'ascolta e siedi.

On trouve le même genre d'«apparat verbal» lors de chaque tentative de conciliation: on fait asseoir l'interlocuteur et on lui demande, avant tout, d'écouter en silence. Ces confrontations, qui ont généralement lieu à l'Acte II du drame, ne mènent jamais à rien. Exemple entre mille: *Siroe* (II, 11). Au cours de cette scène, le roi de Perse Cosroe interroge son fils Siroe sur le complot dont celui-ci est accusé: voulant jouer d'une large panoplie de moyens de pression (reproches, flatteries, menaces, suppliques), il commence par s'assurer de l'attention du «coupable»:

Cosroe

(...) Posso sperar dal figlio

Ubbidito un mio cenno? Infin ch'io parlo,

Taci, e mostrami in questo il tuo rispetto.

4. Iarba se présente à Didone sous le déguisement de son propre ambassadeur et par un discours plein de morgue. Comme Didone tente de l'interrompre, il lance: «*Lascia pria ch'io favelli, e poi rispondi*». Il poursuit - même jeu: Didone l'interrompt, et il lui réplique: «*Lascia pria ch'io finisca, e poi rispondi*». Iarba achève sa diatribe; «*Dicesti?*», demande Didone; «*Ho detto*», répond-il. C'est alors à Didone de discourir. Bien évidemment, Iarba veut l'interrompre: «*Lascia pria ch'io risponda, e poi favella*», lui enjoint-elle, confisquant définitivement la parole, jusqu'à l'air orgueilleux «*Son regina e son amante*.»

Ces premiers mots comportent déjà une forme de chantage: ils permettront à Cosroe d'accumuler les accusations injustes, sans que son fils puisse les réfuter. Or, l'on sait combien affirmer la réalité d'une chose donne de dangereuses garanties d'existence à cette chose: Siroe, par deux fois, ne peut s'empêcher d'interrompre son père, comme pour corriger cette nouvelle version du réel que Cosroe est en train de créer. Par deux fois, Cosroe lui impose le silence:

Serbami la promessa: ascolta e taci.

Symboliquement, le protagoniste se voit interdire toute possibilité d'agir sur le monde (rappelons qu'au théâtre, parler, c'est agir). Mais cette espèce d'«impérialisme langagier» dont se prévaut Cosroe est à double tranchant: en bannissant son fils hors de la sphère du langage, il s'interdit la possibilité de tirer parti de ce qu'aurait pu dire Siroe. Lorsque, finalement, à bout d'arguments, ayant épuisé sa diatribe et - espère-t-il - convaincu son interlocuteur, le roi lui rend la parole, il ne récolte que le silence:

Cosroe

Parla. Laodice è tua. Di più che brami?

Dubbioso ancor ti veggio?

Siroe

Sdegno Laodice, e favellar non deggio.

Cosroe

(...) Siroe, m'ascolta. Abbi Laodice e il trono

Se vuoi parlar. Ma se tacer pretendi

In carcere crudel la morte attendi.⁵

Au terme de cette longue scène (peu musicale), Cosroe n'aura donc rien obtenu, qu'une angoisse désormais d'autant plus grande qu'il a perdu l'espoir de l'éteindre par le dialogue. Il n'a fait que crier dans le désert. Parfois les mots font mouche, parfois ils piègent, et ils glissent parfois; parfois, tous sont inutiles, et il suffirait parfois d'un mot: ainsi, la scène capitale de *La Clemenza di Tito* (le dialogue Tito/Sesto, III, 6) a-t-elle pour seul enjeu de faire dire à Sextus ce mot salvateur, qui, bien entendu, ne sera pas prononcé:

Tito

E taci? e non rispondi? Ah! già che puoi

⁵ Nous traitons plus loin de l'humour de Métastase. Il est certain que cette scène, toute dramatique et efficace qu'elle soit, n'en est pas dépourvue. D'autant plus si on la met en perspective avec l'une de celles qui précèdent (II, 3), laquelle se clôt sur un air où, justement, Siroe *aspire à parler*. Entretemps, néanmoins, sa bien-aimée (qui est l'ennemie dont le roi veut découvrir l'identité) lui a imposé le silence:

Siroe (a Cosroe)

Mi credi infedele,

Sol questo m'affanna.

Chi sa chi t'inganna?

(Che pena è tacer!). (...)

Tanto abusar di mia pietà...

Sesto

Signore... Sappi dunque... (Che fo?)

Tito

Parla una volta:

Che mi volevi dir?

Efforts vains: l'instant de la parole passe et ne revient pas («*Parti: non è più tempo*», conclut Titus, à bout). Le silence de Sextus devrait le conduire à la mort, comme la faconde de Cleonice l'a conduite au désespoir. Comme la parole, le silence est une arme redoutable: dans *Adriano in Siria*, Osroa en joue avec une adresse consommée, au cours d'une scène extraordinaire (III, 4), hélas souvent omise par les compositeurs, qui ne peuvent en tirer d'effets. Là encore, l'un des personnages - l'empereur Hadrien - s'arroge seul le droit à la parole («*Che il re de' Parti/Sieda e m'ascolti*»), mais, lorsqu'après avoir exposé sa conception des choses et fait les plus avenantes propositions, il demande une réponse, il n'obtient qu'un énigmatique sourire. Néanmoins persuadé d'avoir gain de cause, l'empereur presse la venue d'Emirena, dont il vient de demander la main à son père (Osroa), s'exposant ainsi au camouflet que lui réserve ce dernier: car, cette fois, lorsque entre sa fille, c'est Osroa qui confisque la parole («*A lei primiero/Meglio sarà ch'io tutto spieghi*»). Il se lance dans un long discours, dont le pauvre Romain tente en vain d'amener le conclusion:

Adriano (*ad Emirena*)

Tu dunque puoi...

Osroa (*ad Adriano*)

Non ho finito ancora.

Adriano

(Mi fa morir questa lentezza).

Le débit d'Osroa s'accélère et, ignorant les tentatives d'interruption d'Adriano, il en vient enfin à son but, à la botte finale, qu'il décoche avec une joie sadique (contrairement à ce qu'espérait Adriano, il interdit à sa fille d'épouser l'empereur). Suffoqué, Adriano reste coi (et il est à noter combien ce soudain silence, cette vacance du dialogue, rendra plus forte, musicalement parlant, l'explosion à venir de son air de fureur). Osroa persifle alors:

Parli Cesare adesso: Osroa ha finito.

Cette «efficacité dramaturgique du silence»⁶, on le comprend, ne fait qu'exprimer, par antinomie, une foi sincère en la parole: puisque, refusée, elle peut avoir un tel pouvoir, quel poids n'aura-t-elle pas, employée à bon escient?

Mais il faut en user avec parcimonie, ne pas la déflorer: ce n'est pas parce que les personnages de Métastase parlent beaucoup qu'ils disent tout. De

6. Jacques Joly, *Dagli Elisi all'inferno*, La Nuova Italia, Florence, 1990, p. 76.

même que leur silence peut être éloquent, leur parole peut être pudique: ainsi Daniela Goldin a-t-elle noté l'importance de «la périphrase autour du nom propre, de l'euphémisme érotique» (les si fréquents «*caro oggetto*» ou «*dolce fiamma*») qui, loin d'être une manifestation de préciosité, est signe de retenue - ne pas trop souvent nommer l'objet aimé, de peur de le perdre dans les méandres du langage, éviter de dire le nom de peur d'y limiter le sujet. Cette retenue s'étend à toute la sphère affective, et anticipe sur le romantisme: Métastase - note Luigi Ronga - préfère à la description minutieuse et objective du sentiment «quelques paroles évasives révélant l'émoi d'un personnage qui se réfugie dans le silence» (voir l'*aria* d'Enée, *Didone*, I, 2, citée plus haut). L'on en a un excellent exemple dans la scène 5 du premier Acte de *Demofonte*, au cours de laquelle, par de fines allusions, l'auteur parvient à nous faire pressentir le sentiment de Creusa pour Cherinto - mais sans le dévoiler tout entier, pour la bonne raison que Creusa ne l'admet pas encore et que ce sentiment n'est pas encore conscient. L'habileté du dramaturge consiste alors à confier à Cherinto la description de l'amour qu'il inspire et dont il a cru reconnaître les manifestations:

*E pur talor mi lusingai che l'alme nostre
S'intendesser fra loro
Senza parlar. Certi sospiri intesi,
Un non so che di languido osservai
Spesso negli occhi tuoi, che mi pareva
Molto più che amicizia.*

Creusa, pour sa part, ne fait que demander à Cherinto de se taire; elle-même ne s'explique pas. «*Comprendo assai/anche quel che non dici* », lui reproche Cherinto, qui interprète son silence comme une désapprobation et un congé. Et, bien que la jeune femme retienne son bien-aimé sur le point de partir, la scène s'achèvera sans qu'on en sache plus. Ronga qualifie ce procédé de «tension suspensive»: la suspension n'est pas rupture ou interruption, mais allusion, une forme ouverte symbolisant «le pouvoir d'immobiliser l'émotion dans le langage sans la tuer»⁷. Le texte et la rhétorique métastasiens apparaissent, dans cette optique, comme un vaste piège à émotions, aux mailles tantôt larges, tantôt serrées: parfois, l'émotion s'y dérobe sous la parade éclatante des jeux de mots, parfois elle s'y affiche dans la tension glaçante des silences. Et c'est souvent lorsqu'elle semble être le plus grossièrement parodiée qu'elle reparait avec le plus de force.

7. Luigi Ronga, «*L'Opera metastasiana*», préface à l'édition Ricciardi des œuvres de Métastase, Milan, 1968, p. 15.

2. Le texte caché

Le destinataire de la parole théâtrale est toujours incertain: si l'adresse au spectateur apparaît plus évidente dès lors qu'un personnage soliloque, il ne faudrait pas penser qu'elle est absente du dialogue. Implicitement, c'est toujours le public que l'on informe, mais l'art du dramaturge consiste à dissimuler cette destination. Quitte à la rappeler de temps en temps, à réveiller le spectateur de cette douce sensation d'«absence à soi-même» qu'il éprouve à contempler le destin d'autrui, à l'obliger à se «situer» face à ce destin, à l'appréhender de façon consciente et donc à le confronter au sien. A l'opéra, l'«aliénation» du spectateur est plus redevable à la musique qu'au livret; s'il s'oublie lui-même, c'est plutôt dans la musique que dans le texte, qui n'offre que rarement le caractère «illusionniste», «réaliste» d'une véritable pièce de théâtre. Bien au contraire, le livret, pris à part, offre un nombre particulièrement important de «failles», de conventions qui sont autant de bornes à l'illusionnisme théâtral: l'on y «parle» trop souvent seul, et de façon trop explicite, l'on y adopte les poses, les sentiments, les résolutions les plus convenus, l'on y agit trop peu et de façon trop peu crédible. Le livret propose une sorte de parodie des procédés théâtraux; c'est un «sur-théâtre», dont les proportions ne redeviennent convaincantes que filtrées par le prisme musical.

Tel n'est pas tout à fait le cas du mélodrame métastasien, qui a pour ambition d'être un genre théâtral à part entière et dont, au contraire, la dimension musicale ne fait bien souvent que grossir le trait. Pourtant, la qualification de «sur-théâtre» reste ici appropriée en ce sens que la théâtralité du langage ou de la construction n'y est jamais complètement gommée, mais, au contraire, exhibée, comme moyen de pallier à la passivité d'appréhension qu'induit fréquemment la musique. La différence existant avec le livret «traditionnel» - entendons, pour nous, auditeurs du XX^e siècle, le livret d'opéra romantique - c'est que, chez Métastase, l'éventuelle «distanciation» est toujours sciemment provoquée: l'auteur sait, à la fois, démontrer sa capacité à composer une pièce parfaitement «crédible» selon les règles du temps - aussi crédible que peut l'être un théâtre d'appartenance encore classique - et briser cette crédibilité, cette virtuosité illusionniste par des adresses plus ou moins directes au public, qui ne peuvent passer pour des maladroites de librettiste. C'est justement en enrayant la parfaite mécanique de ses intrigues que le poète rend celles-ci fascinantes: il est toujours facile d'endormir la vigilance du spectateur et de l'entraîner où l'on veut - semble-t-il dire -; il est moins simple d'en faire autant lorsqu'en même temps, on avoue le faire et montre comment on le fait.

Bien entendu, cet aveu constitue en lui-même une sorte de procès du théâtre et, partant, de la réalité: c'est dans cette optique, sans doute, qu'il faut comprendre l'insistance sur certains procédés qui, en eux-mêmes, pourraient aider à l'illusionnisme théâtral (l'aparté, par exemple, utilisé ponctuellement,

passé inaperçu en tant que procédé et favorise l'identification), mais qui, intensifiés, soulignés, en viennent à le rompre et à s'imposer comme «objets théâtraux» autonomes. Ce n'est donc pas seulement poussé par «l'évident plaisir de sa propre habileté»⁸ que Métastase multiplie, dans ses premiers drames, les paroles à double sens, les quiproquos, les allusions, les équivoques, mais aussi poussé par cette sorte de «mauvaise conscience» du dramaturge (ou du romancier) qui incite souvent ce dernier à une auto-parodie implicite de ses propres techniques, équivalant à une appréciation critique du réel. Mais il est vrai que ces jeux de cache-cache avec le public relèvent d'une esthétique passablement «baroque» et qu'ils ne s'harmonisent pas toujours avec la pensée du poète «classique» qu'est Métastase - ce pourquoi il ira les abandonnant, renonçant ainsi à un certain air de sagacité au profit d'une apparente univocité idéologique. Les procédés de distanciation dont use Métastase sont essentiellement de deux types, suivant qu'ils ne constituent qu'une «mise à distance» du drame ou qu'ils instillent le doute au cœur même de notre perception du réel.

L'ironie et le comique tacites de l'écriture participent du premier de ces types; ils se font toujours plus discrets au fil de la carrière du dramaturge. De façon symptomatique, celui-ci n'a plus écrit d'*intermezzo* après *L'Impresario delle Canarie* de 1724, conçu pour accompagner *Didone abbandonata*, et dont le style parodie très exactement celui du mélodrame, tout en se différenciant de celui-ci par le vocabulaire (abâtardi), les rythmes et la métrique (plus simples)⁹. Mais l'auteur intégrera certains des traits de ce pastiche à l'intérieur d'œuvres de demi-caractère (par exemple, la scène «tragique» d'Andromaque des *Cinesi* est un écho fidèle de celle de Cléopâtre, dans *L'Impresario*), puis, de façon encore plus subtile, au sein même de ses drames. La plus virtuose, dans ce genre, est encore une pièce de jeunesse, *Siroe*, qui, écrite pour Venise, se voit tout entière articulée (ce qui n'est pas un hasard) autour du thème du déguisement, du travestissement, et, plus profondément, du mensonge. Feu d'artifice de quiproquos, pourtant inspiré d'une pièce assez classique de Rotrou (mais passée à travers le prisme de l'*Ormisda* d'Apostolo Zeno), *Siroe* manipule le spectateur jusqu'au vertige, tout en restant extrêmement maîtrisée au niveau de la structure. Mais elle exige sans doute trop du simple auditeur. Un exemple entre mille le fera comprendre: au centre de l'intrigue se trouve une princesse, Emira, qui s'est introduite déguisée en homme à la cour du roi

8. Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Florence, 1963, p. 337.

9. «Les effets de langage de *L'Impresario* démontrent le sens de la satire linguistique d'un poète qui opta ensuite, en toute connaissance de cause, pour la voie de la simplicité élégante, par choix, et non du fait de son aridité ou de son conventionnalisme.» (Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, pp. 327-329).

de Perse, Cosroe, sur lequel elle veut venger la mort de son père. Cependant, Emira est éprise du fils de son ennemi, Siroe, qui fait tout ce qu'il peut pour l'empêcher de parvenir à ses fins, tout en évitant qu'elle soit reconnue. Le pauvre Siroe, homme franc, incapable de mentir, se voit ainsi lui-même accusé de tous les méfaits tentés par Emira, et c'est à Emira déguisée que Cosroe finit par confier sa propre sécurité, qu'il croit menacée par son fils! Emira jure alors fidélité à sa future victime, Cosroe, par des paroles à double-sens dont il est difficile de dire si elles sont des mensonges (II, 5):

*Sgombra dall'anima
Tutto il timor:
Più non ti palpiti
Dubbioso il cor;
Riposa, e credimi
Ch'io son fedel.
Se al mio regnante,
Se al dover mio
Per un instante
Mancar poss'io,
Con me si vendichi
Sdegnato il Ciel.*¹⁰

Pour un lecteur avisé, cet air constitue une sorte d'irrésistible *private joke*; mais il n'est pas certain que toutes ses potentialités soient perceptibles à la première écoute de l'opéra! On peut dire qu'ici Métastase s'amuse de sa propre virtuosité. Il saura même, ailleurs, brocarder ses talents de dramaturge en créant des personnages qui constituent des parodies des *types* «métastasiens» classiques¹¹: c'est le cas, notamment, de *Semiramide*, où l'on trouve un amant transi (Mirteo) dont la loyauté et la soumission caricaturent celles du *secondo uomo* typique, et un furieux (Ircano) dont les éclats contrefont ceux des jaloux traditionnels. Mais il est à remarquer que les pièces postérieures à 1735 ne font pratiquement plus appel à cette forme d'humour (pas plus qu'à

¹⁰ Evidemment, le «roi» auquel se réfère Emira est son défunt père, son «devoir», celui de le venger: bien que, vu du point de vue de Cosroe (si Cosroe savait qui est Emira), l'air d'Emira constitue un affreux parjure, vu de celui d'Emira, il n'est jamais qu'un serment qu'elle est prête à tenir. Le mensonge est ici relatif; tout dépend des divers signifiés que l'on peut attribuer aux mêmes signifiants...

¹¹ Ainsi que je pense l'avoir montré dans ma thèse, les personnages métastasiens se divisent en six types principaux: les «rois» ou personnages doués d'autorité qui donnent souvent leur titre aux oeuvres; le *primo uomo* et la *prima donna*, dont les affres psychologiques font le sujet du drame; le *secondo uomo*, sorte de modèle idéal proposé au protagoniste, la *seconda donna*, double de l'héroïne doté d'humour et de sens pratique, et le «traître», par qui se noue et se dénoue l'action.

aucune autre, d'ailleurs), sans doute parce que le climat dans lequel évolue l'auteur s'est progressivement assombri.

Il n'empêche que, tant qu'il existe, le comique de Métastase est tout sauf involontaire: il sert à affranchir le *melodramma* du tragique pur, sans, pour autant, marquer un retour au panachage des genres, mais, au contraire, en évoluant vers une dramaturgie en camaïeu, en demi-teintes, assez proche de celle qui génère, au même moment, la «comédie larmoyante». Pourtant, à l'inverse de ce qu'il advient dans cette dernière, les contrastes entre comique et tragique n'ont ici nullement pour but d'intensifier le réalisme des intrigues; ils tendent plutôt à arracher le spectateur à sa crédulité temporaire: à l'osmose, à l'identification spectateur/personnage, ils substituent la complicité spectateur/auteur, donnant le signal à ce que Gallarati qualifie de «fête de l'intelligence, salubre gymnastique de l'esprit», une fête donnée par «un art démonstratif destiné à un public choisi et servant de miroir, en même temps que de modèle de comportement, à une société.»¹² Reste à savoir si cette société n'était conviée à se reconnaître que dans les figures exemplaires (parfois *un peu trop* exemplaires) ou si elle pouvait aussi être visée par l'auto-ironie d'un Métastase capable d'en véhiculer et partager les valeurs sans pour autant toujours s'illusionner sur elles¹³. Pour le poète comme pour le public, l'univers du *melodramma* est un refuge, un monde idéal, une terre d'harmonie où tout conflit passionnel tend à générer un nouvel et dynamique équilibre: perdu dans sa contemplation, le public, mais aussi le poète, verse des larmes de gratitude - pensons au Sonnet «*Sogni e favole*», écrit à la suite d'une émotion poignante éprouvée par l'auteur à la lecture de sa propre *Olimpiade*¹⁴, et qui exprime, avec un mélange d'auto-satisfaction, de facétie, de naïveté et de mysticisme, l'état d'esprit ambigu d'un écrivain fasciné par son propre pouvoir. Comme le dit Galimberti, «Métastase a su contempler les choses avec des yeux encore

12. *Musica e maschera - Il libretto italiano del Settecento*, EDT «Musica», Turin, 1984, p. 47.

13. Un drame tel qu'*Alessandro nell'Indie*, de par son ambiguïté idéologique, semble constituer, en lui-même, un bon exemple d'«auto-parodie», sans que l'on puisse tout le temps être certain que celle-ci reste consciente. Ici, les personnages semblent se «réfuter» les uns les autres: qui est le modèle à suivre, qui celui à fuir? Ils sont, alternativement, aussi attachants et ridicules les uns que les autres, et lorsque l'un d'eux parvient à nous séduire, son contraire vient nous tenter à son tour...

14.

*Sogni e favole io fingo; e pure in carte
Mentre favole e sogni orno e disegno,
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
Che del mal che inventai piango e mi sdegno.
Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
Più saggio io sono? E l'agitato ingegno*

émus bien que détrompés»¹⁵ - c'est cette ambivalence du regard qu'il réclame du spectateur. Celui-ci est invité à contempler ses oeuvres comme l'auteur regarde le monde - et, par corollaire, à se poser sur le monde les questions que se pose l'auteur.

La présence de l'écrivain à l'intérieur de sa création ne se manifeste pas seulement sous la forme d'une auto-dérision d'ailleurs diffuse, presque impalpable et au sujet de laquelle le doute reste toujours permis. Tout aussi diffuse et subtile est la façon dont Métastase joue de l'ambiguïté de destination inhérente à la parole théâtrale. Tout d'abord, on l'a dit, s'il se montre capable de parfaitement dissimuler certaines conventions dramatiques - par exemple, celle de l'exposition, dans laquelle un personnage fait récit au public des antécédents du drame en feignant de les conter à un second acteur, qui devrait pourtant les connaître -, il n'hésite pas à en mettre d'autres en lumière, dans le but d'opérer une «distanciation» qui, elle-même, sert à éclairer le sens des événements en cours. Au sujet de l'air suivant de Mandane (*Ciro riconosciuto*, I, 12), Elena Sala di Felice parle ainsi d'une «ingérence occasionnelle du poète dans sa pièce (destinée à) guider les spectateurs dans leur investissement affectif»¹⁶:

(...) *Qual barbaro sarà,
Che, a tanto mio dolor,
Non bagna per pietà
Di pianto il ciglio?*

Ici, l'air prend presque la valeur d'une injonction, voire celle des placards qu'utilisent les pièces brechtiennes ou les films muets; il manifeste le recul que prend le personnage par rapport à son propre destin, un personnage qui se met lui-même en scène dans l'apparat de la douleur. Mais cette mise à distance, cette rupture n'entraîne pas forcément un «recul» affectif: le texte est certes trop explicite pour toucher, mais il s'agit du texte d'un *air*, chanté et non déclamé. Il ne relève plus exactement du langage; il s'évade du langage

*Forse allor più tranquillo? O forse parte
Da più salda cagion l'amor, lo sdegno?
Ah che non sol quelle ch'io canto o scrivo
Favole son: ma quanto temo e spero,
Tutto è menzogna, e delirando io vivo.
Sogno della mia vità è il corso intero.
Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
Fa ch'io trovi riposo in sen del Vero!*

15. Cesare Galimberti, «La Finzione del Metastasio», *Lettere italiane*, anno 21, n°2, Florence, 1969, p. 170.

16. «Il Desiderio della parola», *Metastasio e il mondo musicale*, Leo S. Olschki, Florence, 1986, p. 73.

comme le personnage s'évade de lui-même: au sens propre, le héros se trouve *hors de lui* (de même que le texte, chanté, se trouvera hors du sens). Il n'endosse plus seulement sa propre peine mais toutes les peines, il s'ouvre à toutes les projections; il n'est plus forcément crédible en tant qu'individu souffrant, mais il est d'autant plus représentatif de la souffrance en tant que telle. La dramaturgie de Métastase, dans le sillage de la tradition «calderonienne» et vénitienne¹⁷, tire largement parti de cet «éclatement», de cette fragilisation du personnage, qui fait écho à l'éclatement de l'illusion théâtrale. Dans cet air de Mandane, Mandane n'est plus présente, la cause de son malheur non plus, et personne d'autre que le spectateur ne peut entendre ce qui se dit.

Qui parle à qui? L'on peut se poser la même question au sujet de cet air d'Adriano, le premier de l'opéra (*Adriano in Siria*, I, 1):

*Dal labbro, che t'accende
Di così dolce ardor,
La sorte tua dipende
(E la mia sorte ancor).
Mi spiace il tuo tormento:
Ne sono a parte e sento
Che del tuo cor la pena
E pena del mio cor.*

Adriano, secrètement épris d'Emirena, s'adresse à Farnaspe qui, sans le savoir, est son rival - mais Farnaspe ne peut comprendre ses allusions (seconde strophe) ni (en théorie) entendre son aparté (quatrième vers). Seul le public le peut. Celui-ci jouit de l'ingénieux chiasme final et jubile de se sentir plus avisé que le héros. En usant de ces périphrases et constructions savantes, Adriano ne manifeste guère sa détresse: mais celle-ci est finalement révélée par ces constructions elles-mêmes, aussi savantes et artificielles soient-elles. Car, dans la seconde strophe de son air, Adriano découvre que, par delà l'antagonisme qui l'oppose à Farnaspe (ennemi politique et rival amoureux), une communion profonde existe entre eux deux; et, par delà les différences d'identités (l'empereur romain Hadrien doit avoir peu de ressemblances avec le prince

17. Cette veine de la dramaturgie métastasienne, qu'on retrouvera, tout à la fin de sa carrière, dans *Ruggiero* (1771), est surtout explorée dans ses pièces d'époque italienne (1724-1730): dans *Siroe* (1726), sous l'angle de l'ironie, dans *Alessandro* (1729), sous celui de la métaphysique. L'air suivant, extrait de cette dernière pièce (III, 1), en donne un exemple éloquent:

*Se troppo crede al ciglio
Colui che va per l'onde,
In vece del naviglio
Vede partir le sponde,
Giura che fugge il lido,
E pur così non è.(...)*

parthe Pharnaspe), les hommes sont réunis par le courant d'un sentiment non pas seulement identique, mais *unique*. Le tourment appartient à tous et tous sont semblables dans le tourment - l'identité n'a plus cours dans la peine («*del tuo cor la pena/E pena del mio cor*»).

Pas plus que dans la passion, ainsi que le démontre cette ravissant et maniériste scène de quiproquo, au cours de laquelle Selene, soeur, confidente et messagère de Didone, vient, au nom de cette dernière, supplier Enea d'ajourner son départ, révélant de façon sporadique sa propre tendresse, déguisée «sous» celle de sa mandataire (*Didone*, II, 9):

Selene

(...) *Brama Didone teco parlar.*

Enea

(...) *Se di nuovo mi chiede*

Ch'io resti in questa arena,

In van s'accrescerà la nostra pena.

Selene

Come fra tanti affanni

Cor mio, chi t'ama abbandonar potrai?

Enea

Selene, a me «cor mio»?

Selene

E Didone che parla, e non son io.

Enea

(...) *Dille che si consoli,*

Che ceda al fato e rassereni il ciglio.

Selene

Ah no! cangia, mio ben, cangia consiglio.

Enea

Tu mi chiami tuo bene?

Selene

E Didone che parla e non Selene.

Enea

(...) *Tormento il più crudele*

D'ogni crudel tormento

E il barbaro momento

Che in due divide un cor.

E affanno si tiranno,

Che un'alma nol sostiene.

Ah! nol provar, Selene,

Se nol provasti ancor.

Les procédés utilisés ici sont encore un peu grossiers, presque comiques - mais ils font bien percevoir tout le pathétique de la situation, la perte d'identité d'une femme qui, contrainte à parler d'amour au nom d'une autre à celui

qu'elle aime, ne sait plus si elle est elle-même ou cette autre ou si cet homme aime l'autre ou elle-même; mêle sans discernement le langage silencieux réservé à ses réflexions intimes et le langage courant; confond la réalité avec ses espoirs et les craintes d'autrui avec les siennes. Situation cruelle, dont le sadisme est accentué par l'air final d'Enée qui, d'un côté paraît ne rien comprendre au tourment de son interlocutrice, et, de l'autre, semble, inconsciemment, l'entendre, puisque cet air n'est jamais qu'une mise en garde, hélas tardive. Et le quatrième vers de cette mise en garde accentue la vertigineuse mise en abîme de l'auteur, en faisant allusion, à nouveau, à la «dépersonnalisation» causée par la passion, en évoquant ce cœur que se partagent Didon et Enée: Enée partage son cœur avec Didon, qui partage le sien avec Séléné, qui aimerait donner le sien à Enée, etc. Pris dans le maelström de l'amour, Didon, Séléné, Enée, ne sont plus qu'un même cœur, un même émoi, une même passion - ils s'absentent les uns dans les autres. La figure de style précieuse devient, dès lors, subtile métaphore d'un inextricable et indicible labyrinthe psychique.

Ce genre de quiproquo est fréquent chez Métastase, qui se plaît à brouiller les règles de l'«interlocution», pour mieux faire réfléchir sur la valeur identificatrice du langage. On rappellera, par exemple, les «*tenerezze ingeniose*» de Cleofide (*Alessandro*, II, 9) qui, voulant délivrer un message à son amant Poro, présent, mais sous l'identité d'Asbite, et surveillé par ses ennemis, feint de confier à «Asbite» un message pour Poro¹⁸. Ou ces autres, plus cruels, qu'on trouve dans *L'Olimpiade*, *Adriano in Siria* et *La Clemenza di Tito*, au cours desquels Licida se flatte de sa fortune amoureuse auprès de son ami et secret rival Megacle (I, 8); tandis que Sabina confie à Aquilio, l'auteur de la machination qui la sépare d'Adriano, le soin de transmettre ses protestations d'amour à son fiancé (III, 1); et que Annio, qui vient de vanter les mérites de Servilia (dont il est secrètement épris) à Titus, se voit chargé de porter à sa bien-aimée les promesses de mariage d'un empereur dont il a motivé le choix (I, 5)¹⁹. Il faut admettre que ces «mises en scène verbales» par lesquelles un

18.

*Digli ch'io son fedele,
Digli ch'è il mio tesoro,
Che m'ami, ch'io l'adoro,
Che non disperì ancor.
Digli che la mia stella
Spero placar col pianto,
Che lo consoli intanto
L'immagine di quella
Che vive nel suo cor.*

19. Aurora Trigiani note justement que la relation triangulaire Tito/Annio/Servilia évoque, à ce point de l'intrigue, celle de Pyrrhus, Oreste et Hermione (*Il Teatro raciniano e i melodrammi di*

personnage feint de s'adresser à un interlocuteur en en «visant» un autre, ou parle à quelqu'un qui n'est pas celui qu'il paraît, ou à la personne à laquelle il devrait justement éviter de faire ses confidences, sont, comme le remarque Reinhard Strohm, un héritage direct de l'opéra vénitien (par exemple, celui de Domenico David) ainsi que de la *commedia* napolitaine²⁰. Mais, chez Métastase, leur destination n'est jamais purement bouffonne, ainsi que le prouvent les exemples qui précèdent: au contraire, du ridicule de la situation, de sa cruauté cachée, perceptible seulement au public, qui en tire une certaine joie sadique, naît le pathétique de ces airs *parlanti*, dans lesquels le protagoniste semble pressentir l'inanité de tout message, de tout langage, de toute protestation:

Digli ch'è un infidele;
Digli che mi tradi.
Senti: non dir cosi:
Digli che partiro;
Digli che l'amo.
Ah! se nel mio martir
Lo vedi sospirar;
Tornami a consolar;
Ché prima di morir
Di più non bramo.

chante Sabine à Aquilius, et à l'intention d'Hadrien (*Adriano in Siria*, III, 1) - qui n'entendra jamais ces paroles, car, bien entendu, Aquilius, amoureux de Sabine, va se garder de les répéter à son rival. Ce sont des mots lancés au vent; des mots sans suite, d'ailleurs, et inconséquents, qui ne disent rien que, déjà, l'on ne sache. Des mots inutiles, des mots perdus, et qui valent moins qu'un soupir: plus qu'une réponse, plus que des mots, un soupir comblerait Sabine... La réflexion sur la valeur des mots équivaut à la réflexion sur la réalité. Les mots peuvent modifier cette dernière (par exemple, les calomnies d'Aquilio en viennent à modifier les sentiments d'Adriano, le sort de Sabina, Emirena et Farnaspe; elles auraient même pu agir sur le cours de l'Histoire), ils peuvent parfois la décrire, la faire apparaître - et, d'autres fois, ils s'avèrent impuis-

Pietro Metastasio, Publications de l'Université de Turin, vol. III, fasc. 2, Turin, 1951, p. 33):

(Pyrrhus à Oreste)

(...) D'une éternelle paix Hermione est le gage.
 Je l'épouse. Il semblait qu'un spectacle si doux
 N'attendît en ces lieux qu'un témoin tel que vous. (...)
 Voyez-la donc. Allez. Dites-lui que demain
 J'attends, avec la paix, son coeur de votre main.
 (*Andromaque*, II, 4)

20. «L'Alessandro nell'Indie», *La Drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 169.

sants ou privés de connexion avec le réel. De même, les mots peuvent servir à l'identification, à l'affirmation d'une personnalité, d'un désir, d'un destin, ou, au contraire, exprimer la dépersonnalisation²¹. La façon dont Métastase les utilise, au premier comme au second degré, avec une conscience aiguë de leur utilité, de leur sens ainsi que de leur vanité, éclaire sur son approche du théâtre, monde de l'illusion, mais d'une illusion guère moins considérable que celle du réel. Si le public est amené, de temps en temps, à participer au drame, c'est que le drame, parfois, est lui aussi amené à agir sur le monde. L'illusion théâtrale, la feinte, le faux n'est pas sans incidence sur le vrai. Métastase en a donné une excellente illustration à travers ce passage d'*Issipile* qui constitue la plus évidente mise en abîme de sa dramaturgie: pour sauver son père de la fureur des femmes de Lemnos, qui, conduites par Eurinome, ont juré la mort de tous les hommes, Issipile a feint de vouloir l'immoler elle-même. Mais Eurinome apprend sa trahison et l'interroge (II, 4): Issipile lui fait un récit si convaincant de ses remords (consécutifs au prétendu meurtre de son père) que, bien qu'elle connaisse la vérité, Eurinome en frémit («*Io gelo e so che finge*»), tout autant qu'Issipile elle-même («*Io fingo e tremo*»). Assaillie par ses propres regrets, Eurinome se met à pleurer, mais, tout en pleurant, ordonne que l'on mette le feu au bois dans lequel Issipile prétend rencontrer l'ombre de son père, Toante. En fait, Eurinome sait que Toante, vivant, se cache bel et bien dans ce bois. Pour autant, peut-on affirmer que son émotion est feinte? Ou celle d'Issipile? Toutes deux mentent et, pourtant, toutes deux sont émues; elles ne croient pas aux mots qu'elles prononcent mais éprouvent les émois que ces mots visent à éveiller - ainsi que le note Jacques Joly, Eurinome se laisse convaincre par Issipile au point d'éprouver physiquement les émotions que feint celle-ci, sans pourtant croire une seconde à ce qu'elle dit²². Quant à Issipile, outre qu'elle s'émeut elle-même en songeant que ce qu'elle dit *pourrait être vrai*, elle croit au chagrin de son ennemie, Eurinome, au point de mêler ses larmes aux siennes.

Où est le vrai? *Où est l'autre, où suis-je?* De cette confusion des sentiments, Rodope tirait déjà la leçon, peu auparavant dans le drame, avec la pénétration et le sens de la formule propres aux *seconde donne* (I, 6):

21. On en prendra pour exemple l'air final de Fulvia (*Ezio*, III, 12):

*Ah, non son io che parlo,
E il barbaro dolore,
Che mi divide il core,
Che delirar mi fa. (...)*

Belle illustration de la «dépersonnalisation» due à l'émotion...

22. *Dagli Elisi all'inferno* (Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850), La Nuova Italia «Discanto-Contrappunti», 27, Florence, 1990, p. 44.

*Perché l'altrui misura
Ciascun dal proprio core,
Confonde il nostro errore
La colpa e la virtù.
Se credi tu con pena
Pietà nel petto mio,
Credo con pena anch'io
Che un traditor sei tu.*

Les parallélismes et antinomies de cet air harmonieux servent à signifier que les similitudes recouvrent parfois des réalités toutes différentes, tandis que les différences ne sont pas forcément toujours significatives: tout finit par s'équivaloir ou, au contraire, par se modifier, s'altérer. Ainsi, l'illusion du réel peut-elle être à la fois facilement créée et facilement brisée, l'illusion peut-elle parfaitement évoquer le réel ou perdre tout contact avec lui. Pour Métastase, l'illusion de l'art est nécessaire au bonheur et, pourtant, le poète réclame pour épitaphe «*Fa ch'io trovi riposo in sen del vero*». De fait, le mensonge théâtral constitue l'outil d'une enquête sur la réalité: c'est à travers ses contradictions et compromis que se perçoivent ceux du réel, c'est à travers son miroir déformant que se devinent le mieux quelques vérités essentielles. Ce sont justement les *déformations* qu'impose au monde le théâtre qui rendent compte de ce monde. Pareillement, ce sont les «décalages stylistiques» du langage employé, ses maniérismes, ses artifices affichés, ses discrètes ruptures de ton, ses soudains «clins d'oeil au spectateur» qui font de ce langage autre chose qu'une tentative d'imitation de la langue «véritable» - un jugement porté sur celle-ci. Ici, ce sont les tirades les mieux construites qui parlent de la valeur du silence et les mensonges les plus transparents qui attestent le sens des mots...

Olivier ROUVIÈRE