

## Armide, du Tasse à Lully et à Godard

### 1. Le succès du personnage d'Armide

Parmi les personnages de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, celui d'Armide (évidemment associée à Renaud) a connu un succès exceptionnel, nourri, dès le début, par le goût des musiciens de la Renaissance (Josquin des Prés, Adrien de Willaert, Cyprien de Rore) pour Virgile, en particulier pour l'épisode de Didon abandonnée, qui relate sa plainte et sa violente invective contre l'amant infidèle. Ce succès, pratiquement immédiat, est éloquemment illustré par la production des musiciens qui, à la fin du 16<sup>e</sup> et au début du 17<sup>e</sup> siècle, mettent en musique les octaves de la *Jérusalem délivrée* : Giaches de Wert, dans les livres VII et VIII de ses madrigaux (1581 et 1584) s'intéresse à l'invective et aux lamentations du chant XVI ; de 1603 à 1619, Antonio Il Verso élabore un véritable cycle d'Armide ; entre 1609 et 1621, Sigismondo D'India consacre à l'héroïne plusieurs œuvres ; Monteverdi, en 1627, met en musique l'invective, l'évanouissement et le trouble halluciné du chant XVI ; Francesco Eredi imprime en 1629 des œuvres consacrées à l'invective d'Armide abandonnée (chant XVI) et à sa tentative de suicide (chant XX). À l'opéra, nous aurons, pour nous limiter à quelques exemples célèbres, *L'Armide* de Lully, (1686), le *Renaud* de Haendel (1711), *l'Armide abandonnée* de Jommelli (1770), *l'Armide* de Haydn (1784), celle de Gluck (1777), celle de Rossini (1817), etc. Dans tous ces cas, l'organisme narratif du Tasse éclate et ce qui était au

départ un élément constitutif de la *Jérusalem* devient le sujet de prédilection de l'artiste, avec un sensible changement de perspective.

C'est ce changement de perspective que je souhaite étudier ici, dans un parcours qui nous fera passer de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575, pour nous en tenir à la date admise d'achèvement du poème) à l'*Armide* de Lully et Quinault (1686), puis à l'*Armide* de Jean-Luc Godard (1987). Le cinéaste met en images l'opéra, lui-même inspiré du poème épique. Le sujet de ce dernier, c'est la première croisade, l'épopée des chrétiens engagés, sous la conduite de Godefroi, dans la guerre qui permettra la prise de Jérusalem, grâce à l'action déterminante de héros comme Renaud ; Armide – quelle que soit la fascination exercée par ce personnage – est surtout un obstacle sur la route de Renaud, une antagoniste (au statut privilégié, sans doute) qui dévoie le héros et qui retarde la victoire finale. L'opéra et le film, inversant le point de vue, la placent au cœur du dispositif ; l'attention se concentre sur son amour pour Renaud (à partir des chants XIV et XVI du poème) et, plus généralement, sur le désir féminin confronté à une certaine idée de la virilité. D'un genre ou, plutôt, d'un art à l'autre, d'une époque à l'autre, ces réécritures sont évidemment tributaires de moyens expressifs et de contextes culturels très différents ; afin de rendre sensibles leurs enjeux et leurs modalités, je propose de partir de la scène de l' enamoragement d'Armide du chant XIV, et de lui comparer ensuite la réinterprétation qu'en donnent l'opéra, puis le film.

## 2. L' enamoragement d'Armide raconté par le Tasse

Dans la *Jérusalem délivrée*, il s'agit des célèbres octaves 65 à 67 du chant XIV :

### 65

[...]

7 Esce d'aguato allor la falsa maga  
8 e gli va sopra, di vendetta vaga.

[...]

La perfide magicienne sort alors de sa cachette  
Et fond sur lui, ivre de vengeance.

### 66

1 Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide  
come placido in vista egli respira,  
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,  
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),

Mais quand elle posa son regard sur lui et le vit  
Respirer d'un air si tranquille, tandis que  
ses beaux yeux, pourtant fermés, esquissent  
un doux sourire (que sera-ce s'il les tourne vers  
elle ?),

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 5 | pria s'arresta sospesa, e gli s'asside<br>poscia vicina, e placar sente ogn'ira<br>mentre il risguarda ; e 'n su la vaga fronte | elle s'arrête d'abord, indécise, puis elle<br>s'assied<br>à côté de lui, et elle sent se calmer toute sa<br>colère<br>tandis qu'elle le regarde ; et, sur le beau front<br>penchée, |
| 8 | pende omai sí che par Narciso al fonte.   | on dirait désormais Narcisse à la fontaine.   |

**67**

- |   |  |   |
|---|--|---|
| 1 | E quei ch'ivi sorgean vivi sudori<br>accoglie lievemente in un suo velo,<br><br>e con un dolce ventillar gli ardori<br><br>gli va temprando de l'estivo cielo. | Et la vive sueur qui en perlait,<br>Elle la recueille délicatement dans un de ses<br>voiles,<br>Et, en l'éventant doucement, elle tempère pour<br>lui<br>Les ardeurs du ciel d'été. |
| 5 | Cosí (chi 'l crederia ?) sopiti ardori<br><br>d'occhi nascosi distempràr quel gelo<br>che s'indurava al cor piú che diamante,                                  | C'est ainsi (qui l'eût cru ?) que l'ardeur<br>assoupie<br>Des yeux clos fit fondre la glace<br>Qui rendait son cœur plus dur que le diamant,  |
| 8 | e di nemica ella divenne amante.   | Et que, d'ennemie, elle devint amante.  |

***La hiérarchisation de la diégèse***

Il est important de remarquer que ce récit est celui que le mage d'Ascalon fait à Charles et Ubalde (chargés par Godefroi de retrouver Renaud et de le ramener dans le camp chrétien) afin de les informer de la situation. Il s'agit, en fait, d'un *récit dans le récit*, d'une incrustation narrative par laquelle le poète-narrateur se dessaisit momentanément de la voix narrante et la délègue à un de ses personnages. L'histoire des amours de Renaud et Armide – qui, remarquons-le, commence précisément ici – relève ainsi d'un niveau diégétique secondaire, qui rend compte de sa place et de sa fonction dans l'action principale (le récit de la prise de Jérusalem). Cette façon de structurer la diégèse en niveaux clairement hiérarchisés est une des réponses apportées par le Tasse au problème de l'unité du poème.

***La représentation du revirement d'Armide***

Ce moment de la diégèse est pourtant crucial : le passage d'Armide de la haine meurtrière (e gli va sopra, di vendetta vaga : *Et fond sur lui, ivre de vengeance*) à l'amour donne lieu au soudain renversement de situation (e di nemica ella divenne amante : *et d'ennemie, elle devint amante*) qui marque le début des amours de Renaud et d'Armide.

Le revirement d'Armide donne lieu à un moment de suspension (et de suspens), brièvement relaté en un demi-vers (*pria s'arresta sospesa : elle s'arrête d'abord, indécise*), qui se résout en extinction immédiate de la colère et du désir de vengeance (*e gli s'asside / poscia vicina, e placar sente ogn'ira / mentre il risguarda : puis elle s'assied / à côté de lui, et elle sent se calmer toute sa colère / tandis qu'elle le regarde*). Ce moment est relaté à l'aide d'une gestuelle précieuse et d'une iconographie maniériste (*e 'n su la vaga fronte / pende omai : et, sur le beau front penchée [...] désormais*), qui introduit les thèmes de l' enamoragement et du narcissisme par emprunt au répertoire mythologique de l'Antiquité (*sí che par Narciso al fonte : on dirait [...] Narcisse à la fontaine*), tandis que le lexique rend compte de l'attendrissement d'Armide (*lievemente, dolce, temprando, distempràr : délicatement, doux, elle tempère, fit fondre*). L'évocation d'un contact physique par tissu interposé (*E quei ch'ivi sorgean vivi sudori / accoglie lievemente in un suo velo : Et la vive sueur qui en perlait / Elle la recueille délicatement dans un de ses voiles*) fonctionne comme un prélude aux futures caresses et introduit une note sensuelle qui confère d'emblée à la scène un caractère érotique concret.

La rapidité et le caractère étonnant de ce renversement de situation sont soulignés par le commentaire du narrateur (*chi 'l crederia ? : qui l'eût cru ?*) ; ce commentaire entre parenthèses de l'octave 67 fait écho à celui de l'octave 66 (*or che fia s'ei li gira ? : que sera-ce s'il les tourne vers elle ?*). Plutôt qu'un commentaire du grave mage d'Ascalon, il est tentant de voir là une irruption soudaine du poète, qui se substitue, le temps d'une parenthèse, à son personnage narrateur ; une « fuite » ou un « court-circuit » qui fait communiquer indûment les deux niveaux de narration (celui du poète narrateur et celui de son personnage). Dans le système diégétique hiérarchisé instauré par le poète, je vois volontiers là une petite fissure qui semble manifester la fascination du Tasse pour l'action secondaire et le détourner, à sa façon mais autant que le personnage de Renaud, de l'action principale.

Rapide, le récit du revirement d'Armide ne donne sur la vie intérieure du personnage que les trois moments essentiels : 1. fureur vengeresse ; 2. hésitation ; 3. amour. Les deux premiers sont signalés de façon dénotative. Le moment de l'amour donne lieu, en revanche, à une ornementation qui recourt au modèle antique, plus précisément au répertoire mythologique (enamoragement de Narcisse), à l'iconographie élégante que

ce répertoire continue à inspirer (inclinaison, comme signe d'inclination), à la manifestation d'une sensualité concrète (contact physique par tissu interposé), tous éléments qui placent la représentation de cet amour naissant sous le signe d'un érotisme dont la codification culturelle ne masque nullement la sensualité.

### **3. L'enamouement d'Armide dans la dramaturgie de Quinault et Lully**

La tragédie lyrique, inspirée de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, garde la première croisade comme cadre de l'action, mais avec le statut de simple toile de fond. Il est acquis que Godefroi compte sur Renaud, dont la participation est indispensable à la victoire. L'attention est désormais focalisée sur le personnage d'Armide.

Le premier acte relate le triomphe d'Armide. La belle magicienne a séduit de nombreux chevaliers, les a entraînés à sa suite et les a emprisonnés, affaiblissant ainsi considérablement l'armée chrétienne. Ce triomphe est incomplet car elle n'a pas réussi à séduire Renaud. Et il est vite remis en question, lorsqu'elle apprend que Renaud a libéré les chevaliers. Armide décide de se venger.

L'acte II, directement inspiré du chant XIV de la *Jérusalem*, relate le piège qu'elle tend à Renaud pour le tuer. Alors qu'il fait halte dans un bois, au bord d'une rivière, Renaud est endormi par le chant des nymphes (ce sont en fait des démons de l'enfer aux ordres de la magicienne). Profitant de son sommeil, Armide s'apprête à le tuer, mais lorsqu'elle le voit, elle tombe amoureuse de lui. La fin de l'acte relate la palinodie d'Armide qui, après un conflit intérieur entre sa haine meurtrière et son amour, renonce à la vengeance et emmène Renaud sur une île lointaine où ils pourront s'aimer loin du monde. Renaud étant insensible à ses « charmes » naturels, la magicienne décide de le séduire par ses « enchantements ».

L'acte III montre une Armide insatisfaite et malheureuse. D'abord parce qu'elle ressent sa passion pour Renaud comme une remise en cause de sa liberté. Ensuite parce que, à la conscience de cette aliénation, s'ajoute l'humiliation d'une passion qui n'est pas authentiquement partagée, Renaud ne lui étant attaché qu'en vertu de ses enchantements et non de ses charmes. Afin de sortir de cette situation, Armide fait appel à la Haine et lui demande d'arracher de son cœur cet amour importun ; mais, épouvantée, elle renonce bientôt à ce projet.

L'acte IV relate les aventures des chevaliers Charles et Ubalde que Godefroi a envoyés à la recherche de Renaud.

L'acte V, inspiré du chant XVI, relate d'abord les amours d'Armide et de Renaud puis le départ de celui-ci et le désespoir d'Armide abandonnée.

La présente étude privilégie la fin de l'acte II (la palinodie d'Armide) et l'acte III. On pourra écouter les passages étudiés dans l'enregistrement (1993) que propose Harmonia Mundi, sous la direction de Philippe Herreweghe, avec Guillemette Laurens dans le rôle d'Armide<sup>1</sup>.

### *La représentation de la naissance du conflit intérieur (fin de l'acte II)*

Acte II, scène 5 (p. 64-66, CD I, page 21)

ARMIDE, *tenant un dard à la main*

- 1 Enfin, il est en ma puissance,  
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.  
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.  
Je vais percer son invincible cœur.
- 5 Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage
- 6 Qu'il éprouve toute ma rage...

*Armide va pour frapper Renaud et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.*

- 7 Quel trouble me saisit, qui me fait hésiter !  
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?  
Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
- 10 Achevons... je frémis ! Vengeons-nous... je soupire !  
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?  
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.  
Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.  
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

- 15 Ah ! Quelle cruauté de lui ravir le jour !  
À ce jeune héros tout cède sur la terre.

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste LULLY et Philippe QUINAULT, *Armide*, Harmonia Mundi/France Télécom, Arles, 1993. Chœur et orchestre du Collegium Vocale et de la Chapelle Royale. Dir. Philippe Herreweghe.

Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?  
 Il semble être fait pour l'amour.  
 Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?

20 Hé ! ne suffit-il pas que l'Amour le punisse ?  
 Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,  
 Qu'il m'aime au moins par mes enchantements,  
 Que s'il se peut, je le haïsse.  
 Venez, secondez mes désirs,

25 Démons, transformez-vous en d'aimables Zéphirs.  
 Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte ;  
 Cachez ma faiblesse et ma honte  
 Dans les plus reculés déserts :

29 Volez, conduisez-nous au bout de l'Univers.

Le désir de vengeance d'Armide est un des pôles de sa vie intérieure. Le Tasse l'évoquait brièvement, sur le mode dénotatif ("di vendetta vaga"), avec une efficacité qui reposait surtout sur le choix de l'adjectif. Quinault s'y attarde avec beaucoup plus d'insistance. Les indications de mise en scène proposent de montrer Armide "*tenant un dard à la main*", puis qui "*va pour frapper Renaud*". Les didascalies théâtralises et spectacularisent le propos du Tasse. Remarquons au passage que le chant XIV de la *Jérusalem délivrée* ne fait nulle mention du poignard que Quinault met dans les mains d'Armide et que l'on retrouve dans toutes les interprétations picturales de l'épisode ; la mise en scène – et en image – recourt à un accessoire dont le texte du Tasse fait l'économie. par ailleurs, Quinault se livre à un exercice de verbalisation de la vie intérieure qui, sous la forme canonique du monologue, explore largement le champ lexical de la vengeance meurtrière : "le livre à ma vengeance", v. 3 ; "Je vais percer son invincible cœur", v. 4 ; "Qu'il éprouve toute ma rage", v. 6 ; "Frappons", v. 9 ; "Achevons", v. 10 ; "Vengeons-nous", v. 10 ; "Ma colère", v. 12 ; "ma haine", v. 14.

L'autre pôle de la vie intérieure du personnage est le sentiment amoureux. Chez le Tasse, le passage de la haine à l'amour n'était marqué que par un bref instant de suspension et de suspens ("pria s'arresta sospesa"). Quinault développe considérablement ce moment qui devient sous sa plume celui du conflit intérieur d'Armide. Pour l'Armide de Lully, le passage de la haine à l'amour ne s'opère en effet qu'au terme d'une crise psychologique qui donne au personnage une coloration et une consistance nouvelles.

L'expression de ce débat intérieur se fait toujours par spectacularisation, à travers les indications de mise en scène : le spectateur qui voit Armide sur le point de frapper Renaud doit voir également qu'elle "*ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie*". Mais, là encore, elle se fait surtout par verbalisation, en un jeu contrastif, porteur d'une très forte tension dramatique, qui oppose au champ lexical de la vengeance meurtrière celui d'un trouble grandissant ("Quel trouble me saisit", v. 7), à la faveur duquel se fait jour, en une rapide progression sémantique, le sentiment amoureux. Armide passe ainsi de l'hésitation ("qui me fait hésiter", v. 7) à la pitié ("Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?", v. 8), aux signes physiques précurseurs du trouble érotique ("je frémis", "je soupire", v. 10), à l'aveu de l'amour ("Il semble être fait pour l'amour", v. 18) et, enfin, à l'acceptation du sentiment nouveau qui s'est emparé d'elle ("Je cède à ce vainqueur", v. 26). Ce jeu verbal contrastif manifeste, au sein du monologue d'Armide, un principe dialogique. Cette dialogisation du monologue est la modalité représentative du conflit intérieur qui commence à l'agiter.

Quinault a ainsi considérablement développé le bref moment de suspension dont faisait état le Tasse (d'un demi vers à 29 vers). Il l'a surtout dramatisé en en faisant le moment d'un conflit. À l'érotisme sensuel du Tasse se substitue la représentation d'une âme confrontée à des sentiments contradictoires. La résolution de ce conflit est elle-même représentée comme un cheminement qui, pour rapide qu'il soit, n'exclut pas le sens de la gradation et de la nuance. Armide est devenue chez Quinault une héroïne tragique qui ne cache pas sa parenté avec celles de Racine.

### ***La reprise et le développement du conflit à l'acte III***

Elle la cache d'autant moins que la victoire de l'amour sur la haine ("Volez, conduisez-nous au bout de l'Univers", v. 29), qui conclut l'acte II, n'est ni complète ni définitive. Armide l'accepte, certes, mais comme une défaite ("Je cède à ce vainqueur", v. 26) qu'il convient de cacher ("Cachez ma faiblesse et ma honte / Dans les plus reculés déserts", v. 27-28) ; son rapport à Renaud demeure conflictuel ("Hé ! ne suffit-il pas que l'Amour le punisse ?", v. 20) et un retour de la haine demeure envisageable ("Que s'il se peut, je le haisse", v. 23) : ces restrictions sont autant de jalons qui annoncent la reprise du conflit intérieur à l'acte III.

Acte III, scène 1 (p. 68, CD II, plage 1)  
*Le théâtre change et représente un désert*

ARMIDE *seule*

- 1 Ah ! si la liberté me doit être ravie,  
Est-ce à toi d'être mon vainqueur ?  
Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,  
Faut-il que malgré moi tu règues dans mon cœur ?  
5 Le désir de ta mort fut ma plus chère envie.  
Comment as-tu changé ma colère en langueur ?  
En vain, de mille amants je me voyais suivie,  
Aucun n'a fléchi ma rigueur.  
Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie ?  
10 Ah ! si la liberté etc.

### ***Un décor de crise***

À peine arrivée dans l'île Fortunée, l'Armide du Tasse utilise ses pouvoirs magiques ("per incanto", XIV, 70, v. 5) pour créer le décor enchanteur qui servira de cadre à ses amours avec Renaud :

8 e vi fonda un palagio appresso un lago,  
1 ove in perpetuo aprìl molle amorosa  
2 vita seco ne mena il suo diletto.

*G.L., XIV, 70-71.*

L'Armide de Quinault va au contraire passer tout l'acte III dans un décor de crise ("ACTE III / *Le théâtre change et représente un désert*") qui sert de cadre à la poursuite de son conflit intérieur. Ce n'est qu'à l'acte V que nous la verrons dans son palais enchanté, en compagnie de Renaud.

### ***Dimension psychologique de la crise : sentiment d'aliénation et blessure narcissique***

L'acte s'ouvre par un monologue qui développe le thème de l'aliénation produite par la passion amoureuse ("Ah ! si la liberté me doit être ravie", v. 1 ; "Faut-il que malgré moi tu règues dans mon cœur ?", v. 4 ; " Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie ?", v. 9). À cette aliénation

s'ajoute la blessure narcissique inhérente au déséquilibre de la relation amoureuse :

Acte III, scène 2 (p. 72, CD II, page 2)

ARMIDE

1 Il m'aime ? Quel amour ! Ma honte s'en augmente.  
Dois-je être aimée ainsi ? Puis-je en être contente ?  
C'est un vain triomphe, un faux bien.  
Hélas ! que son amour est différent du mien !  
5 J'ai recours aux enfers pour allumer sa flamme,  
C'est l'effort de mon art qui peut tout sur son âme,  
Ma faible beauté n'y peut rien.  
Par son propre mérite il suspend ma vengeance ;  
Sans secours, sans effort, même sans qu'il y pense,  
10 Il enchaîne mon cœur d'un trop charmant lien.  
Hélas ! que mon amour est différent du sien !

Le pacte dramaturgique établit qu'Armide est réellement amoureuse de Renaud, tandis que l'attachement de celui-ci n'est imputable qu'à la magie d'Armide. Ce déséquilibre la fait souffrir ("Dois-je être aimée ainsi ? Puis-je en être contente ? / C'est un vain triomphe, un faux bien. / Hélas ! que son amour est différent du mien !", v. 2 à 4).

***Intensification du conflit : monologue, dialogue, allégorie***

Ces considérations motivent une reprise du conflit intérieur. À la fin de l'acte II, celui-ci se manifestait, au sein du monologue, par le jeu verbal oppositionnel qui faisait alterner le lexique de la vengeance meurtrière avec celui du trouble amoureux : cette dialogisation du monologue était la modalité représentative de la contradiction intérieure. L'intensification du conflit induit une intensification de cette dialogisation qui aboutit à un éclatement du monologue en dialogue proprement dit, correspondant à un dédoublement du personnage. Le dépit qui agite Armide se projette en effet en une figure allégorique, le personnage de la Haine :

Acte III, scène 3 (p. 74, CD II, page 3)

ARMIDE *seule*

- 1 Venez, venez, Haine implacable,  
Sortez du gouffre épouvantable  
Où vous faites régner une éternelle horreur.  
Sauvez-moi de l'Amour, rien n'est si redoutable.
- 5 Contre un ennemi trop aimable  
Rendez-moi mon courroux, rallumez ma fureur.
- 7 Venez, venez, etc.

*La Haine sort des Enfers accompagnée des Furies, de la Cruauté, de la Vengeance, de la Rage et des Passions qui dépendent de la Haine*

Acte III, scène 4 (p. 74, CD II, Page 4)

Armide, la HAINE. Suite de la Haine

Prélude

LA HAINE

- 1 Je réponds à tes vœux, ta voix s'est fait entendre  
Jusque dans le fond des Enfers.  
Pour toi, contre l'Amour je vais tout entreprendre,  
Et quand on veut bien s'en défendre,  
5 On peut se garantir de ses indignes fers.

LA HAINE *et sa Suite*

- 6 Plus on connaît l'amour, et plus on le déteste,  
Détruisons son pouvoir funeste,  
Rompons ses nœuds, déchirons son bandeau,  
9 Brûlons ses traits, éteignons son flambeau.

Le pacte dramaturgique, qui fait d'Armide une magicienne ayant pouvoir sur les forces de l'Enfer, autorise le recours au merveilleux et la venue sur scène de la Haine, présentée comme un personnage sorti de l'Enfer à l'appel de la magicienne.

L'allégorie est ici la modalité représentative qui permet de pousser au bout de sa logique le processus de dialogisation du monologue et de

dramatisation de la situation.

Le conflit intérieur d'Armide se transforme ainsi en une confrontation entre deux personnages avec un gain de spectacularité visuelle et vocale qui investit les dimensions chorégraphique, théâtrale et vocale : le groupe de la Haine et de sa suite occupe massivement l'espace scénique et nourrit de sa présence la chorégraphie qui fait partie intégrante du spectacle ; l'acteur qui joue le rôle de la Haine donne littéralement corps et présence scénique à un sentiment dont la représentation incombait précédemment à la seule actrice qui joue le rôle d'Armide ; le rôle de la Haine étant attribué à une autre voix (mezzo soprano ou, comme dans notre enregistrement, voix masculine), la représentation du conflit intérieur peut s'appuyer sur le contraste des timbres. La chorégraphie, la théâtralité et la vocalité induites par le parti-pris allégorique conjuguent ainsi leurs moyens pour représenter l'exaspération du conflit et pour dilater dans tout l'acte III – la partie centrale de l'œuvre – ce moment de suspension que le Tasse relatait en un demi-vers.

#### **4. L'Armide de Jean-Luc Godard (1987)**

L'*Armide* de Godard est un court métrage d'environ douze minutes, qui fait partie d'*Aria*, film à sketches de 1987. Chaque metteur en scène participant a choisi un opéra qu'il a mis en images. Godard s'est inspiré de l'œuvre de Lully et Quinault, qui fournit le matériau essentiel d'une bande son (par ailleurs riche en bruits contemporains, comme le passage du métro ou le cliquetis des appareils de musculation). C'est à travers le filtre de la tragédie lyrique (Lully s'affirme une fois de plus comme plaque tournante de la fortune de la *Jérusalem délivrée*) que Godard reçoit le poème épique du Tasse.

Son court métrage retient l'épisode de l' enamoragement d'Armide (qui correspond à la fin de l'acte II) et du conflit intérieur qui s'ensuit (fin de l'acte II et acte III). Le résultat peut sembler surprenant, voire provoquant. C'est en effet d'une façon toute personnelle que Godard se mesure à l'héritage classique et qu'il affirme la spécificité de l'art cinématographique dans la réinterprétation de l'idylle, de l'épopée, de la tragédie.

### ***La réinterprétation de l'idylle***

À l'espace idyllique (rivière, arbres, herbe) qui, chez Quinault comme chez le Tasse, sert de cadre à l'épisode de l' enamoragement d'Armide, Godard substitue le décor d'une salle de musculation. L'eau de la rivière est maintenant contenue dans le seau où l'on trempe la serpillère. Les arbres et les forêts ont pris la forme des appareils de musculation, des chaises, des pieds de table. Armide, ses confidentes et les nymphes qui charment Renaud sont devenues deux jeunes et jolies femmes de ménage, qui veillent à la propreté de l'endroit, et qui semblent troublées par l'exhibition des corps virils et musclés. D'emblée, le cinéma de Godard tourne le dos à l'idylle et aux canons et conventions de ce genre poétique aristocratique tel qu'il pouvait fleurir à l'époque du Tasse (y compris dans sa *Jérusalem délivrée*) ou de Lully. Il ne s'agit pas pour lui d'illustrer l'idylle mais d'en proposer une réinterprétation – en fait, une négation – ancrée dans un univers contemporain.

### ***La réinterprétation de l'épopée***

Le rétrécissement de la perspective et la clôture de l'espace sont également une négation de l'épopée. Les chevaliers en armes et armures qui mettaient leur force et leur courage au service de la cause chrétienne sont devenus, dans une optique de réactualisation et de réappropriation de l'héritage culturel classique, des hommes des années 1980 en shorts et débardeurs colorés, qui travaillent consciencieusement au développement de leurs muscles et au modelage de leur corps ; tandis que le cliquetis des armes et des armures s'est transformé en celui des appareils de musculation, avec effet de réduction et de résorption du modèle épique dans le futile et l'anodin. L'effort physique des personnages n'est plus transcendé ni même justifié par la finalité d'une grande cause ou d'un noble idéal ; il se résout en contemplation narcissique du résultat plastique obtenu. Ce résultat plastique consiste en une image de force et de virilité, à entendre dans un sens proprement sculptural et statuaire, qui est un motif lancinant du film. Le décalage entre le monde de l'épopée et l'interprétation réactualisée qu'en donne Godard n'est pas exempt d'effet satirique : est mise en cause la vacuité d'une virilité évidée de toute finalité et réduite à une pure icône ; avec, en retour, effet de distanciation, voire de satire, par rapport aux idéaux héroïques proposés par le poème épique.

***La réinterprétation de la tragédie. Langue littéraire et forme dialogique***

L'opéra de Lully et Quinault est plus proprement désigné par l'expression *tragédie lyrique*. L'adjectif manifeste la part de la musique et le rôle de Lully. Le substantif manifeste la part de Quinault ainsi que les affinités du genre avec la tragédie classique du 17<sup>e</sup> siècle. Cet ancrage générique s'exprime dans l'adhésion à quelques valeurs fondamentales inhérentes au sujet traité, ainsi qu'à la langue et à la forme dialogique.

Pour ce qui est de la forme dialogique, la prise de distance par rapport au modèle de Quinault est radicale. Les personnages masculins de Godard sont caractérisés en effet par leur silence. À aucun moment ils n'accèdent à la parole. Aucun geste, aucun regard, aucun signe, rien ne manifeste qu'ils perçoivent même la présence de l'autre. Ils semblent entièrement absorbés dans leur activité et enfermés dans une espèce d'autisme qui exclut toute relation avec l'autre. Il en va différemment des deux femmes qui ne cessent de tourner autour des hommes (au sens propre) et les regardent comme objet de désir. Mais elles sont, elles aussi, essentiellement silencieuses. Si la tragédie classique est (comme on le vérifie chez Quinault) un art de la mise en parole et du dialogue, Godard, de toute évidence, lui tourne le dos en rejetant ses personnages dans le silence, voire dans l'ignorance de la présence de l'autre.

En ce qui concerne les personnages féminins, ce silence est, en fait, l'objet d'une opération de contournement, dans la séquence où les deux femmes (on voit leurs deux visages de profil) miment la parole. La bande son fait entendre deux vers qui expriment avec une précipitation croissante l'hésitation et le conflit intérieur d'Armide : « Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ? / Achéons... je frémis ! Vengeons-nous... je soupire ! ». En vérité, les femmes miment non seulement la parole mais encore le chant, en une espèce de *play back*... qui ne trompe personne. Ordinairement utilisé pour faire correspondre une voix à une bouche et à un visage dans un souci d'illusion réaliste, le *play back* est ici clairement identifié comme une technique spécifique du langage cinématographique, un peu comme ces coups de pinceaux apparents qui détruisent délibérément l'illusion réaliste et rendent sensible le travail du peintre. Ce qui est surtout mis en évidence ici, c'est une des modalités par lesquelles le cinéma se confronte à la tragédie lyrique et l'utilise comme matériau, avec effet de distanciation.

Le silence des personnages admet quelques exceptions. Les

personnages féminins ont droit en effet à quelques très rares phrases parlées, qui correspondent en fait à des phrases du texte de Quinault. Les deux premières (« Il semble être fait pour l'amour », « Il n'a pas trouvé mes yeux assez charmants »), reprennent tel quel le texte de Quinault, avec un léger décalage par rapport à la musique. Ce qui apparaît alors, c'est le décalage entre le langage de la tragédie utilisé par Quinault et la situation proposée par Godard, avec un très fort effet de mise à distance du modèle classique. La troisième phrase (« Ah ! c' que j'aim'rais l' détester ! ») reprend le texte de Quinault (« Que s'il se peut je le haïsse ! ») non pas tel quel mais en le transposant (on pourrait dire : en le « traduisant ») dans un niveau de langue plus approprié à la situation ; le rapprochement du texte et de sa « traduction » souligne la distance culturelle entre le modèle et sa réinterprétation. Il est vrai que la possibilité de la « traduction » rend également compte du potentiel d'universalité du modèle et de l'opportunité, voire de la légitimité, d'une réinterprétation.

### ***La réinterprétation de la tragédie. L'acteur et la mise en scène***

La tragédie classique, lyrique ou déclamée, se propose une mise en mots littéraire des passions. La forme dialogique lui offre un outil particulièrement adapté à la peinture des conflits intérieurs. Si elle est une mise en paroles et une mise en dialogues, la tragédie est aussi une mise en scène, une mise en spectacle, qui utilise la médiation de l'acteur. Il incombe à celui-ci de prendre en charge la parole de l'auteur. Il lui est demandé non seulement de la déclamer ou de la chanter, mais encore de donner, par l'expressivité de son jeu (vocal et gestuel) le spectacle des passions qui tourmentent le personnage, de créer l'illusion de la souffrance du personnage, avec cette dose de réalisme qu'autorisent les codes et conventions inhérents à la représentation de théâtre et, *a fortiori*, d'opéra. Le cinéma, à cet égard, offre plus d'espace à l'illusion réaliste.

Or ce n'est pas du tout dans le sens de l'illusion réaliste que travaille Godard. La représentation des sentiments et du conflit intérieur incombe alors à d'autres moyens expressifs. Le trouble amoureux d'Armide est d'abord suggéré par le langage gestuel : lorsque la bande son donne à entendre l'aveu d'Armide (« Faut-il que malgré moi tu règues dans mon cœur ? »), la femme en blouse bleue passe la main sous son vêtement et caresse son sein gauche ; la reprise de l'air permet de faire exécuter le même

geste à l'autre personnage féminin, lorsque l'aveu est répété. Cette correspondance précise entre l'image et la bande son ne doit pas faire illusion. On notera d'abord le décalage entre le texte de Quinault, qui maintient l'aveu d'amour dans la pure sphère du sentiment, et le geste des deux femmes, qui relève d'un érotisme très sensuel. La peinture des sentiments se transforme en expression sans détour du trouble charnel. Là aussi s'exprime le décalage entre le modèle culturel et sa réinterprétation. À cela, il convient d'ajouter que le geste des deux femmes est celui que la représentation picturale des amours de Renaud et Armide attribue le plus souvent à l'héroïne. La reprise d'un geste emblématique, désormais fixé par la très riche tradition iconographique, fait davantage figure de référence culturelle et de citation iconique que de moyen proprement expressif (même si la possibilité d'une lecture expressive n'est pas à exclure). Ainsi, non seulement le mythe du « sentiment » amoureux est démasqué et ramené à sa simple réalité de trouble charnel, mais la représentation gestuelle de ce dernier est tributaire, bien plus que d'une utilisation « illusionniste » du jeu d'acteur, de la tradition très formalisée d'un langage iconique.

Une autre image du trouble érotique est fournie par la séquence – à très évidente connotation sexuelle – où la jeune femme en blouse bleue, agenouillée, caresse l'appareil qu'un homme soulève et baisse alternativement. Le langage symbolique prime sur le jeu des acteurs. Ceux-ci ne sont que les éléments d'un dispositif signifiant qui n'a pas besoin de leur jeu mais simplement de leur présence.

La nudité du corps fournit l'image la plus évidente du trouble érotique. Nombreuses sont les scènes où les femmes montrent leurs seins : c'est encore une référence à la tradition picturale, et – au-delà de Quinault – au texte même du Tasse, qui fait explicitement état de ce détail érotique au chant XVI : « *Ella dinanzi al petto ha il vel diviso* » [Elle a écarté le voile qui couvrait sa poitrine], XVI, 18, v. 1. Nombreuses aussi celles où elles se dénudent complètement. Observons que la nudité est étrangère au texte de Quinault : celui-ci, soucieux de bienséance et de pudeur (c'est une des règles du genre), ne dénude que les âmes. La nudité physique des femmes contribue à défaire le mythe d'une peinture qui ne serait que celle des sentiments et ramène encore une fois le trouble d'Armide à sa dimension charnelle, dans un mouvement de retour au texte du Tasse.

La nudité n'est pas pour autant utilisée à des fins d'illusion réaliste. Bien au contraire, elle donne lieu à des images surréalistes où les femmes

exhibent leur nudité dans un endroit public, parmi des hommes qui ignorent totalement leur présence. Le trouble érotique d'Armide se décline alors comme un fantasme dont la représentation cinématographique recourt aux recettes du surréalisme ; à moins qu'elle ne relève davantage – encore une fois – de la citation picturale, avec une possible référence à des tableaux comme *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, ou *Le Concert champêtre* (1511) attribué au Titien (après avoir été attribué à Giorgione, 1477-1510) ; quoi qu'il en soit, le jeu d'acteur n'est pas sollicité dans une optique d'illusion naturaliste ; le sens est délivré par le code formel qui régit une image dont le corps nu n'est qu'un élément.

La représentation de la haine meurtrière utilise l'épisode de la tentative de meurtre qui, chez Quinault, montre Armide levant son poignard sur Renaud endormi. Godard, reprenant cet épisode, montre une jeune fille levant son arme sur un homme au repos qui lui tourne le dos et ignore sa présence. Au passage, et conformément à la situation imaginée par Godard, le *dard*, qui armait la main de l'Armide de Quinault, s'est transformé en un grand couteau de cuisine ou de boucherie. La transformation de l'objet s'ajoute à l'aspect surréaliste de la situation pour signifier la distance et l'étrangeté (l'effet comique n'est pas exclu) d'un legs culturel obsolète, utilisé ici surtout comme pourvoyeur de fantasmes.

Quant à la représentation du conflit intérieur, elle utilise des procédés iconographiques simples. La résistance au trouble érotique est manifestée dans la séquence où la jeune femme s'éloigne et s'approche alternativement de l'homme qui l'attire.

Le conflit entre haine meurtrière et désir est rendu par la présence simultanée de la nudité et du couteau, celui-ci pouvant être plusieurs fois jeté et repris en main. La présence alternée ou simultanée, sur la bande son, d'un motif relatif à la haine (« Plus on connaît l'amour et plus on le déteste ») et d'un autre relatif au désir (« Venez, seconde mes désirs », « conduisez-nous au bout de l'Univers ») exprime avec simplicité ce conflit – pour le spectateur qui connaît l'opéra et sait reconnaître ces extraits.

La parole, enfin, rend compte de ce conflit d'une façon très stylisée. Dans l'avant-dernière séquence, les deux femmes lèvent et baissent tour à tour leur visage (parfaitement inexpressif !), tout en hurlant alternativement « oui » et « non ». Le dernier mot est le « oui », prononcé après la dernière phrase de l'acte II de Lully (« Conduisez-nous au bout de l'Univers »), qui

exprime l'aboutissement de la palinodie d'Armide et la victoire du désir sur la haine. L'inexpressivité des visages confirme le désintéret de Godard pour une utilisation naturaliste du jeu d'acteur, et sa préférence pour un code formel qui associe l'image (mouvement des visages), la parole (ici réduite à sa dimension la plus élémentaire), et l'illustration sonore (l'extrait d'opéra qui, plus qu'une illustration de l'image, est en fait le point de départ de l'inspiration de Godard).

\*

Du Tasse à Quinault, l'intérêt se déplace de l'érotisme, codifié mais sensuel, vers la représentation de l'âme humaine et des passions qui l'agitent de façon conflictuelle, sur le modèle mis au goût du jour par la tragédie racinienne. L'acte II lance un processus de dialogisation du monologue. Dans l'acte III, l'allégorie permet de faire éclater le monologue en dialogue proprement dit. L'acte III témoigne de la façon dont la représentation de l'âme humaine et de la conflictualité intérieure est susceptible de se configurer dans le genre de la tragédie lyrique qui, à la déclamation du texte, associe les valeurs de la vocalité, de la mise en scène et de la chorégraphie. Le processus de dialogisation du monologue, au-delà de ses résultats esthétiques, peut aussi être l'indice d'un moment où la pensée occidentale se montre particulièrement sensible à une conception dialogique du sujet, dont Quinault et Lully ont pensé trouver le germe dans la *Jérusalem délivrée*. Leur réécriture invite ainsi à une relecture plus attentive aux suggestions latentes du texte du Tasse ; le *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* pourra, plus tard, être considéré un témoignage de la sensibilité de Leopardi à ces suggestions.

Godard s'intéresse à un moment dramatique crucial du livret de Quinault : celui de l' enamoragement et de la palinodie d'Armide ; reflet de cet intérêt, la bande son, par ailleurs riche en bruits, fait la part belle à la tirade d'Armide de la fin de l'acte II (« Enfin, il est en ma puissance... »). Par la place qu'il accorde au désir charnel, le cinéaste semble revenir, au-delà de Quinault, à la sensualité du Tasse. Le dédoublement d'Armide (la jeune fille en rose et celle en bleu) semble, de prime abord, une image de la conflictualité du personnage de Quinault. Or *dédoublement* ne signifie pas nécessairement *conception dialogique du sujet* ; le procédé peut aussi bien se prêter à la déclinaison de l'identique, voire à la mise en évidence de la

redondance (en particulier dans la mise en images de la reprise d'un air *da capo*). En fait, confronté au legs culturel classique, Godard donne surtout à voir la distance qui le sépare du monde moderne : réinterprétées, voire niées par une palette expressive très personnelle, l'idylle, l'épopée et la tragédie laissent la place à la représentation d'une humanité (classique aussi bien que moderne) qui se réfugie dans la fabrication d'icônes et qui est surtout caractérisée par la frustration du désir, l'absence de communication et la vacuité.

**Raymond ABBRUGIATI**