

Apostolo Zeno et ses sources françaises : le procédé du collage dans *Venceslao* (1703)

Apostolo Zeno a-t-il réformé l'opéra italien ? Si l'on en croit les traités consacrés à la littérature italienne – dramatique ou pas – publiés durant la première moitié du dix-huitième siècle, la chose ne fait absolument aucun doute. Dès 1700, cinq ans après la première représentation d'une œuvre de Zeno à Venise, Giovanni Maria Crescimbeni lui reconnaît le mérite d'avoir donné une orientation nouvelle, proprement tragique, au *dramma per musica*, en réduisant notamment le nombre des *ariette* et en renonçant aux personnages comiques qui faisaient nécessairement cortège aux caractères héroïques dans les livrets du *Seicento*¹. Sur ce second point, le constat de Crescimbeni est inexact, nous allons le voir, mais il importe surtout de remarquer que l'éloge installe d'emblée Apostolo Zeno dans un rôle de réformateur, alors qu'il n'en est qu'à ses débuts, et que la plus grande partie de sa production est à venir. Un rôle qu'il n'a, semble-t-il, jamais vraiment revendiqué, mais que d'autres ont revendiqué pour lui. Après Crescimbeni, la majeure partie des lettrés qui se sont intéressés à la question du *dramma per musica* l'ont d'abord décrit comme le réformateur du livret d'opéra, puis, après l'avènement de Metastasio, comme son grand précurseur.

De récentes études ont cependant montré que cette réforme, si elle eut bien lieu, fut hésitante et complexe, et que le rôle effectif de Zeno devait être réévalué, en tenant compte notamment de la production d'autres

¹ Voir Giovanni Maria Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700, p. 106-108.

librettistes comme Pietro Pariati (avec lequel Zeno collabora un moment) ou Antonio Salvi². Robert S. Freeman insiste fort justement sur le caractère suspect et orienté de l'éloge formulé par Crescimbeni qui, vivant à Rome où il exerçait ses fonctions de *primo custode* de l'Accademia dell'Arcadia, n'était certainement pas très au courant de l'évolution du *dramma per musica* vénitien³. De fait, ni Apostolo Zeno, ni Domenico David dont Crescimbeni fait également l'éloge, ne s'étaient débarrassés, à cette date, des personnages comiques, contrairement à d'autres librettistes qui n'ont pas l'honneur d'être cités dans la *Bellezza della volgar poesia*⁴. Mais Zeno présentait l'avantage d'être, comme Domenico David, un membre important de l'Accademia dell'Arcadia, fondée en 1690 dans l'entourage de Christine de Suède, et qui avait pour ambition proclamée la réforme des belles-lettres italiennes. Bien avant de devenir lui-même membre de cette académie, Zeno s'était fait connaître dans les milieux arcadiens par ses travaux d'érudit, menés à Venise au sein de l'Accademia degli Animosi, dont il avait été l'un des fondateurs en 1691 et qui deviendra une colonie arcadienne en 1698. Dans la République des Lettres, Apostolo Zeno s'était donc d'abord bâti une solide réputation d'érudit, ce qui lui valut d'échapper aux violentes critiques dont les librettistes de métier faisaient systématiquement l'objet de la part des théoriciens arcadiens.

Librettiste travaillant pour les théâtres publics de Venise d'une part, savant reconnu de l'autre, Zeno se trouve investi d'un double statut qui ne présente pas que des avantages. Lorsque Lodovico Antonio Muratori, qui est en pleine rédaction de *La perfetta poesia italiana*, lui demande quelques informations sur le métier de librettiste afin d'en établir la critique, Zeno lui

² La bibliographie sur la question est très volumineuse, mais l'on verra notamment Reinhard Strohm, *Dramma per musica : Italian Opera Series of the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997 ; Melania Bucciarelli, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Cremona, Brepols, 2000 ; Carlo Caruso, "Italian Opera Libretti, 1679-1721 : Universality and Flexibility of a Literary Genre", in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, herausgegeben von Max Lütolf, Bern, P. Haupt, 1995, p. 21-37 ; Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi : Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994 ; Elena Sala di Felice, "Zeno da Venezia a Vienna : Dal teatro impresariale al teatro di corte", in *L'opera italiana a Vienna prima del Metastasio*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, p. 65-114.

³ Robert S. Freeman, *Opera without drama : Currents of Change in Italian Opera 1675-1725*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 265 (note 83).

répond par une lettre particulièrement sévère dans laquelle il condamne le *dramma per musica*, et se voit en quelque sorte contraint de renier son art⁵.

Mais si le librettiste accepte de se livrer à cet examen critique, c'est qu'il connaît et comprend les enjeux motivant la condamnation du *dramma per musica* de la part des théoriciens arcadiens, et notamment de Muratori : il s'agit de mobiliser les poètes contre la tyrannie d'une forme théâtrale qui les prive de leurs prérogatives et de leur autorité, et qui place le texte au second plan en le soumettant aux caprices des chanteurs, de l'impresario ou du scénographe. Il s'agit d'inviter les meilleures plumes contemporaines à réinvestir l'espace théâtral en y imposant le genre par excellence dans lequel l'art poétique peut régner en maître : la tragédie régulière et sans musique.

En toute logique, Zeno aurait dû lui-même abandonner le théâtre en musique pour se consacrer à la tragédie. C'est d'ailleurs ce que lui fait remarquer Muratori en mai 1699, dans une lettre où il le remercie de l'envoi de son dernier livret, *Faramondo*, représenté quelques mois plus tôt au Teatro San Giovanni Grisostomo de Venise sur une musique de Carlo Francesco Pollarolo. Comme Crescimbeni, Muratori voit en Zeno l'un des seuls poètes capables de donner quelque apparence de régularité à ce monstre d'in vraisemblance qu'est le *dramma per musica* : « Disons-le clairement, vous avez obtenu jusqu'à présent un grand crédit parmi les poètes avec vos drames, qui me plaisent énormément ; mais il me semble que vous venez de faire un grand pas, et [...] que vous pouvez prétendre à cette couronne qu'aucun Italien n'a obtenue jusqu'à présent. »⁶. Cependant, l'éloge prend dès la phrase suivante un tour particulier : *Faramondo* est un « drame exquis », certes, mais dans son genre et compte tenu des exigences

⁵ La lettre de Zeno à Muratori, dans laquelle le librettiste critique l'opéra de son temps, est reproduite dans *La Perfetta poesia italiana* (1706), Libro terzo, capitolo sesto : « Circa i Drammi, per dir sinceramente il mio sentimento, tuttocché ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna. Il lungo esercizio mi ha fatto conoscere, che dove non si dà in molti abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, che è il diletto. Più che si vuol star sulle regole, più si dispiace; e se il Libretto ha qualche lodatore, la Scena ha poco concorso », in Lodovico Antonio Muratori, *La Perfetta poesia italiana*, Milano, Marzorati, 1972, vol. 2, p. 586.

⁶ « Diciamola schietta. V. S. illustrissima ha finora guadagnato un gran credito fra Poeti co' suoi Drami, che mi piacciono assaissimo ; ma ora mi par ch' Ella abbia fatto un gran salto, e siasi inoltrata cotanto in Parnasso, che in breve possa pretendervi quella corona, che non ha fin qui ottenuto verun Italiano. » Muratori à Zeno, le 20 mai 1699 in Muratori, *Epistolario*, a cura di Matteo Campori, Modena, S.T. Modenese, 1901-1922, vol. 2, p. 394.

des chanteurs, de la nécessaire brièveté du texte, et de « mille autres obstacles que les Français n'ont pas »⁷. Ces obstacles empêchent les Italiens de renouer avec la tragédie véritable, et si Muratori invite Zeno à cultiver son talent en espérant qu'il « fera encore mieux » plus tard, ce n'est évidemment pas au *dramma per musica* qu'il pense. Il s'explique d'ailleurs très clairement sur ce point :

Je voudrais que vous tâchiez d'écrire un drame, ou une tragédie sans l'obligation de la scène, et je sais qu'elle rencontrerait aussi un beau succès. Cela vous permettrait de conduire avec plus de commodité ces intrigues qui sont parfois étouffées par la nécessité d'être brèves et qui, par conséquent, sont en certains endroits invraisemblables.⁸

Tel est le paradoxe du librettiste éclairé tel que l'envisagent les théoriciens arcadiens, et plus particulièrement Muratori, dont l'opinion sur la question est la plus radicale : pour réformer le *dramma per musica*, il s'agit rien moins que d'y renoncer. Bien des années plus tard, en 1730, Zeno reviendra sur l'intransigeance de son ami Muratori dans une lettre adressée au marquis Giuseppe Gravisi :

Le livre de Monsieur Muratori, *Della perfetta poesia*, contient vraiment les meilleurs préceptes et sera toujours utile à qui le lira avec attention. Il a raison de s'agacer à propos des drames en musique, mais j'ai peur que la passion ne l'ait conduit à en dire trop. [...] Je vous dirais simplement que si je condamne en général les drames en musique comme des tragédies irrégulières, je ne peux me résoudre à dire avec Monsieur Muratori qu'il s'agit de *monstres et d'une union de mille invraisemblances*, si du moins l'on considère la façon dont ils ont été traités par quelques gentilshommes ces derniers temps. Je serais trop injuste si je m'en prenais si fièrement à ce genre de composition grâce auquel j'ai acquis un peu de réputation et beaucoup de profit en Italie et en Allemagne. Sans parler du plaisir avec lequel mes œuvres ont été

⁷ « Il *Faramondo* è un Drama squisito, e benchè sia difficile servire a' Musici, alla brevità, e a mill'altri intoppi, che non hanno i Franzesi, ell'ha saputo soddisfare alla Poesia, e al Teatro. » *Ibidem*.

⁸ « Vorrei ch' Ella prendesse a far un drama, o una tragedia senza obbligazione di Teatro, e so che farebbe pure un bel parto. Allora si potrebberon con maggior comodità aiutar gl'intreccj, che talora sono affogati dalla necessità di dover esser brevi e perciò sono inverisimili in qualche parte. », *ibid.*, p. 395.

accueillies par le plus grand Monarque de la terre et sa cour si raffinée. [...] Le but que se propose Monsieur Muratori dans son ouvrage est celui de réformer la poésie en langue vulgaire. But fort noble et fort louable. Lorsqu'il parle des drames en musique, il les regarde comme une sorte de poésie incapable d'aucune réforme en vertu de sa monstruosité ; et il voudrait qu'ils fussent totalement bannis de nos scènes. Je pense pour ma part qu'il se trompe en quelque manière. [...] Il y a effectivement beaucoup d'in vraisemblances dans ces drames, mais certaines d'entre elles proviennent de la nécessité et de la nature de cette sorte de composition, comme le fait de devoir chanter des ariettes du début à la fin, ou comme les multiples changements de décors. Ces inconvénients-là sont impossibles à éviter. D'autres, en revanche, découlent d'un manque de soin du poète qui ne sait conserver ni l'unité de l'action, ni la conformité des caractères, ni le *decorum* de la scène tragique, ni la bienséance des sentiments, qui ne sait susciter la terreur et la pitié ni accommoder suivant les règles une intrigue et un dénouement. Ces maux qui affectent le théâtre musical peuvent et doivent être guéris, et Muratori devait proposer un remède dans son louable projet de réforme.⁹

Avec trente ans de recul, et fort de son expérience de *poeta cesareo* à la cour de Vienne entre 1718 et 1728, Zeno donne enfin son avis sur la possibilité d'une réforme du *dramma per musica*, et assume pleinement ce statut de librettiste de métier qui semblait l'embarrasser à ses débuts. Ce revirement tient sans doute à l'évolution du genre durant le premier tiers du dix-huitième siècle, qui lui donne résolument raison.

En 1730, le *dramma per musica* est un genre en voie de régularisation. Les éléments comiques ont généralement disparu, et les librettistes sont bien plus attentifs que leurs prédécesseurs du *Seicento* à la cohérence interne de l'intrigue, à la liaison des scènes, à la vraisemblance des épisodes greffés à l'action principale, à la bienséance du discours, ou encore aux unités de temps et d'action. En d'autres termes, les librettistes et les musiciens des années 1700-1730 sont parvenus à réformer le *dramma per musica* en changeant radicalement d'attitude à l'égard des règles : considérées par les librettistes vénitiens du *Seicento* comme un carcan inutile contraignant l'imagination et l'invention, elles apparaissent désormais comme un arsenal d'outils nécessaire à l'élaboration d'une action plaisante et

⁹ Lettre du 3 novembre 1730 au marquis Giuseppe Gravisi, in *Lettere di Apostolo Zeno*, Venezia, Sansoni, 1785, vol. V, pp. 152-153.

vraisemblable. L'une des particularités de cette évolution est qu'elle ne fut jamais théorisée, mais qu'elle se produisit de manière très concrète, au jour le jour, dans la pratique du théâtre.

A partir de 1700, les procédés d'écriture qui gouvernaient l'art du livret durant la deuxième moitié du dix-septième siècle subissent une mue spectaculaire, pour diverses raisons. D'une part, les intrigues compliquées d'inspiration tragi-comique des années 1690 reposaient sur des codes et des schémas d'actions qui avaient été employés jusqu'à l'usure, et qui avaient fini par lasser le public. Les librettistes se trouvaient donc placés devant l'urgente nécessité de se renouveler. D'autre part, durant ces mêmes années 1690, un nombre considérable de tragédies françaises avaient été traduites et représentées sur diverses scènes de collèges (dont celle du très prestigieux Collegio Clementino à Rome), ou dans de petits théâtres privés.

La découverte du théâtre tragique français donna lieu à un intense débat sur la nécessité de rétablir la tragédie sur les scènes publiques italiennes, en lieu et place du *dramma per musica*. Dans le même temps, certains librettistes eurent l'idée d'adapter ces œuvres au *dramma per musica*. Il ne s'agissait pas d'une idée absolument nouvelle, puisque dès le milieu des années 1680, plusieurs librettistes vénitiens avaient transposé des tragédies de Corneille et de Racine pour le prestigieux théâtre San Giovanni Grisostomo, propriété des frères Giovanni Carlo et Vincenzo Grimani¹⁰. Mais contrairement aux très infidèles adaptations des années 1690, qui pliaient le texte d'origine aux codes et aux schémas d'action du *dramma per musica* vénitien, celles des librettistes de la génération d'Apostolo Zeno (Pietro Pariati, Antonio Salvi, Agostino Piovene ou Domenico Lalli, pour ne citer qu'eux) vont se distinguer par un plus grand souci de fidélité. Au lieu d'emprunter un sujet et de le remanier afin de le rendre conforme aux exigences du genre, ces librettistes vont s'attacher à suivre l'action elle-

¹⁰ Les frères Grimani ont beaucoup fait pour le renouvellement du répertoire dans leur prestigieux théâtre, en s'adressant notamment à des librettistes audacieux, tels Girolamo Frigimelica Roberti ou Domenico David. C'est dans le Palazzo Grimani que se réunit l'*Accademia degli Animosi*, qui deviendra bientôt une colonie arcadienne, et que Zeno fréquentera. Vincenzo Grimani, élu cardinal en 1691, est l'un des tous premiers adaptateurs d'une tragédie française, puisqu'il écrit en 1688 un *Orazio* (musique de Giuseppe Felice Tosi) directement inspiré d'*Horace* de Corneille. Sur Vincenzo Grimani, voir notamment H. S. Saunders, *The Repertoire of a Venitian Opera House (1678-1714). The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ph. D. Dissertation, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1985.

même, telle qu'elle est organisée et dramatisée dans l'œuvre d'origine, quitte à bouleverser en partie les structures et les schémas habituels du livret contemporain.

C'est donc peut-être dans ces nouvelles adaptations de tragédies françaises qu'il faut tenter de déceler les innovations les plus marquantes, celles qui eurent l'influence la plus notable sur l'évolution du *dramma per musica* vers une forme de tragédie régulière en musique.

Apostolo Zeno fut parmi les premiers à se plier à ce nouvel exercice. Sa toute première adaptation est représentée à la cour de Vienne, le 27 juin 1701, pour l'anniversaire de Leopold I^{er}. Il s'agit de *Temistocle*, livret mis en musique par Ziani et adapté de la tragédie homonyme de Du Ryer (1648). Bien avant de venir y exercer en tant que poète officiel, c'est à Vienne que Zeno a choisi d'expérimenter ce nouveau type de livret, calqué sur l'œuvre d'origine. Ce n'est que deux ans plus tard qu'il ose la récédive à Venise. Là encore, c'est vers un chef-d'œuvre ancien qu'il se tourne : *Venceslas* de Rotrou, créé en 1647. *Il Venceslao*, mis en musique par Pollarolo, est représenté pour la première fois au Teatro San Cassiano pour le carnaval de 1703. Il s'agit, avec *Lucio Vero* et *Griselda* (1701), de l'un des premiers livrets à grand succès de Zeno. Il sera remis en musique une dizaine de fois jusqu'en 1754.

Compte tenu de ses amitiés arcadiennes, il n'est pas étonnant que Zeno se soit inspiré, pour sa première adaptation destinée à un théâtre public de Venise, d'une tragédie qui avait été anonymement traduite¹¹ par l'un des réformateurs les plus engagés dans le combat pour la tragédie que j'évoquais plus haut. Il s'agit du marquis Giovan Gioseffo Orsi, l'un des fondateurs de la colonie arcadienne de Bologne (la *Colonia Renia*). Ami proche d'Apostolo Zeno et de Lodovico Antonio Muratori – il fut, avec Zeno, l'un des premiers lecteurs du manuscrit de la *Perfetta poesia italiana* –, Orsi avait joué un rôle déterminant dans la diffusion du théâtre tragique français à Bologne dans les années 1690.

Dans la préface de *Venceslao*, Zeno lui rend un hommage dont nous pouvons aujourd'hui mesurer le caractère ambivalent. Car en reprenant un

¹¹ *Il Vincislao*, Bologna, Longhi, 1699. Cette traduction sera rééditée, toujours anonymement, dans le quatrième tome des *Opere varie trasportate dal franzese e recitate in Bologna* publiée en 1725. Sur la paternité de cette traduction, voir S. Ingegno Guidi, "Per la storia del teatro francese in Italia : L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello, *La Rassegna della letteratura italiana*, LXXVIII, n° 1-2, p. 79.

tragédie traduite par l'un des tenants de la restauration du genre tragique sur la péninsule, Zeno semble sous-entendre que, contrairement à ce que pensent Muratori et Orsi lui-même, le *dramma per musica* n'est pas forcément à proscrire, et qu'il a peut-être un rôle à jouer dans cette restauration en se fondant sur l'exemple de la tragédie française. Après avoir rappelé que le sujet avait déjà été traité au siècle précédent par un prédécesseur de Corneille qui, note-t-il, avait eu beaucoup de succès en son temps (il s'agit bien évidemment de Rotrou), il écrit :

Cette tragi-comédie [*sic*] fut ensuite élégamment traduite dans notre langue par un très noble et très docte Chevalier, dont la modestie sera certainement flattée que je ne publie pas son nom que je révère et que j'admire au plus haut point. La représentation qu'on en fit alors nous fit connaître que le bon goût si honoré outre-monts n'est pas aussi déchu en Italie que certains ne le pensent. Il sera facile aux savants de reconnaître ce que j'ai repris de son œuvre et ce que j'y ai personnellement ajouté, et je suis sûr qu'ils loueront l'original s'ils refusent leur compassion à l'imitation.¹²

A partir de *Venceslao*, Zeno va constamment puiser dans le répertoire tragique français, et ce jusqu'à la fin de sa carrière. Tout en apportant son soutien moral à Muratori et Orsi dans leur combat pour la tragédie sans musique, il va donc largement contribuer à faire évoluer le *dramma per musica* vers une régularité elle-même inspirée de la tragédie transalpine. En 1704, il adapte une première fois *Nicomède* pour le Teatro Sant'Angelo de Venise (*Pirro*, musique de Giuseppe Antonio Aldovrandini). L'année suivante, pour sa première collaboration avec le librettiste Pietro Pariati, il adapte *Antiochus* de Thomas Corneille (1666) pour le Teatro San Cassiano (*Antioco*, musique de Francesco Gasparini). Le frère du grand Corneille va d'ailleurs inspirer Zeno à plusieurs reprises : en 1706 dans *Il Teuzzone*, partiellement inspiré du *Comte d'Essex* (1678), et en

¹² « Questa tragicommedia fu poscia elegantemente trasportata nella nostra favella da nobilissimo e dottissimo Cavaliere, al cui modestia avrà di certo compiacimento ch'io non pubblici il nome, al più alto segno di ammirazione e di ossequio da me riverito. La rappresentazione che dipoi se ne fece diede a conoscere che non è sì guasto in Italia, come alcuni si sognano quel gusto che tanto di là da' monti si onora. Ciò che del mio vi abbia aggiunto, e ciò che del suo ne abbia tratto, ne sarà facile agli studiosi il rincontro, con sicurezza che all'esemplare daranno le lode se all'imitazione ricuseranno il compatimento. », cité par Melania Bucciarelli, *op. cit.*, p. 115.

1710 dans *Costantino*, adaptation de *Maximian* (1662) écrite en collaboration avec Pariati. A deux reprises, Zeno et Pariati vont solliciter un autre dramaturge galant et romanesque, Philippe Quinault. En 1709 dans *Il falso Tiberino* adapté d'*Agrippa roi d'Albe, ou le faux Tiberinus* (1663), et en 1708 dans *Astarto* qui combine des éléments d'*Astrate roi de Tyr* (1665) et d'*Amalasonte* (1657).

Outre Du Ryer, Rotrou, Thomas Corneille et Quinault, Zeno a largement puisé dans le répertoire plus prestigieux de Pierre Corneille et de Racine¹³. Jusqu'en 1728, il adaptera une quinzaine de tragédies pour Venise tout d'abord, puis pour Vienne à partir de 1718. Sa première œuvre en tant que librettiste de cour sera d'ailleurs une adaptation d'*Iphigénie* de Racine (*Ifigenia in Aulide*, Hoftheater, musique d'Antonio Caldara).

L'ouverture à la tragédie transalpine ne signifie pas pour autant que les conventions héritées du *Seicento* aient été totalement abandonnées. Dans la majeure partie des cas, l'adaptation d'un sujet consiste en un savant dosage entre la fidélité au modèle et le respect des usages propres au *dramma per musica*, qu'il s'agisse du *lieto fine*, de l'intégration de schémas d'action connus et attendus, ou du traitement des caractères. Mais à la différence des adaptations anciennes, comme *L'amante eroe* de Domenico David, celles d'Apostolo Zeno ou d'Antonio Salvi font de l'intrigue originelle leur fil conducteur. Le travail de ces librettistes consiste d'abord à prendre l'action dont ils s'inspirent comme point de départ, pour y apporter les modifications qu'ils jugent opportunes. Et ces modifications concernent en premier lieu l'invention.

Commençons par noter que les sujets empruntés aux auteurs tragiques français en ce début de dix-huitième siècle proviennent pour la plupart des mêmes sources historiques que celles qui avaient inspiré les librettistes des générations précédentes. Les histoires de Tamerlan, d'Alexandre, de Scipion ou encore de Titus n'étaient pas inconnues des spectateurs qui se rendaient assidûment à l'opéra.

¹³ De Racine, Zeno adapte *Andromaque* en 1724 (*Andromaca*, musique de Caldara), *Iphigénie* en 1718 (*Ifigenia in Aulide*, musique de Caldara). De Corneille, outre les deux adaptations de *Nicomède* que nous avons citées (*Ormisda* en 1721 et *Pirro* en 1704), il adapte partiellement *Le Cid* en 1721 (*Meride e Selinunte*, musique de Porsile). A part *Pirro* qui fut représenté à Venise, il ne s'agit là que de livrets écrits pour Vienne.

La nouveauté introduite par les librettistes de la génération de Zeno tient moins à la nature des sujets choisis qu'à leur mise en forme dramatique. En d'autres termes, ce n'est plus le récit historique, mais sa dramatisation sous la forme d'une intrigue tragique préexistante qui constitue la base de leur travail. Cette orientation nouvelle leur permet de se libérer, dans une certaine mesure, des schémas d'intrigue habituels du livret d'opéra. Mais dans le même temps, la contrainte exercée par un modèle dramatique peut constituer une entrave à l'invention du poète. C'est pourquoi l'adaptation constitue un exercice particulier : il s'agit de s'inspirer d'une intrigue tout en sachant s'en libérer, et de donner une nouvelle vie à des personnages qui existent déjà dramatiquement. L'adaptation ne se résumant jamais à une simple traduction, l'enjeu est de trouver un moyen d'exercer ses prérogatives de poète sans quitter tout à fait la voie tracée par l'action dramatique originelle. Or, l'une des difficultés que ces librettistes vont rencontrer tient précisément à la nature de l'action dramatique dans la tragédie classique française.

Si on la compare à la tragi-comédie, voire au *dramma per musica* du *Seicento*, la tragédie française présente une particularité évidente, décrite par Christian Delmas en ces termes : « Alors même qu'elle élargit considérablement la part de l'action par rapport à la tradition du genre, la tragédie, au lieu de dérouler ses fils depuis l'origine de l'intrigue comme la tragi-comédie, aborde [...] l'action *in medias res*, au plus près du dénouement logiquement attendu. »¹⁴

La mécanique tragique suppose en effet une certaine concentration de l'intrigue : dès l'exposition, l'action doit être tendue vers la mise en place d'une situation de crise qui ne trouvera sa résolution qu'au dénouement. Dans *Venceslas* de Rotrou par exemple, le violent conflit qui oppose le roi de Pologne à son fils Ladislas, et à partir duquel toute l'intrigue va se nouer, est exposé dans la première scène.

Cette concentration de l'intrigue, dont la dynamique est entièrement contenue dans le passage de la crise à son dénouement, constitue une véritable nouveauté pour les librettistes italiens. Habités au foisonnement des différents fils qui constituaient l'action dans le *dramma per musica* traditionnel, ils se trouvent subitement confrontés à une matière dramatique considérablement épurée. Gouvernée par les principes de composition

¹⁴ Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 140-141.

rhétorique, l'action repose le plus souvent sur une situation de procès au sens large : après avoir commis – ou non – une faute, un personnage est mis en accusation, et les moyens dont il dispose pour assurer sa défense sont avant tout d'ordre rhétorique. Cette prééminence du verbe, qui tient lieu d'action, n'est pas moins nouvelle dans l'univers romanesque et accidenté du *dramma per musica*. La question est dès lors de savoir comment les librettistes de la génération de Zeno s'y sont pris pour étoffer les sujets qu'il empruntaient, placés qu'ils étaient devant la nécessité de compenser, d'une façon ou d'une autre, l'absence de cette foisonnante variété dramatique qui faisait le plaisir des spectateurs d'opéra.

Ce problème, les dramaturges français eux-mêmes ont dû y faire face quelques années plus tôt dans les années 1640, au moment où la tragédie a peu à peu commencé à supplanter la tragi-comédie. « Pour étoffer leur matière, note Christian Delmas, les auteurs ont usuellement recours aux procédés de condensation ou de greffe d'épisodes connexes, à moins, plus subtilement, d'opérer par translation et contamination d'éléments étrangers au corps du sujet, mais dont l'intégration, si elle est réussie, participe de cette unification de l'action par quoi se définit l'unité d'action classique »¹⁵. C'est précisément à la faveur de ces procédés d'invention que les auteurs tragiques français ont pu enrichir leurs actions d'épisodes amoureux que la source historique dont ils s'inspiraient ne suggérait pas. Plus généralement, la technique du collage ou de la greffe d'épisodes leur a permis non seulement de construire une intrigue complexe dont les différents fils se répondent l'un l'autre, mais aussi d'introduire des situations propices à l'expression des passions.

Le passage de la tragédie au livret repose à son tour sur des techniques d'amplification particulières, qu'Apostolo Zeno fut parmi les premiers à adopter en Italie. Ces procédés vont peu à peu se perfectionner, jusqu'à devenir extrêmement sophistiqués chez un librettiste comme Metastasio, dont les sources sont si bien condensées et réécrites qu'elles en deviennent presque indécélable. Metastasio préférera aux techniques plus anciennes et rudimentaires de Zeno le procédé de la contamination de sujets, qui lui permettra de réécrire totalement une intrigue en se fondant sur plusieurs tragédies dont les intrigues sont plus ou moins ressemblantes. Mais avant d'en arriver à cette perfection, les librettistes italiens vont devoir

¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

commencer par se rendre maîtres de techniques plus simples, mais néanmoins efficaces, comme par exemple la technique du collage.

Venceslao et le procédé du collage.

Parmi les procédés de réécriture employés par les librettistes des premières années du dix-huitième siècle, le plus facilement repérable est le procédé du collage. Tout en conservant le fil de l'action, le dramaturge peut en effet ajouter à l'intrigue principale un épisode inventé, ou – comme c'est très souvent le cas – emprunté à un autre modèle. Le *Venceslao* de Zeno constitue à cet égard un exemple particulièrement intéressant. Assez fidèlement reproduite, l'intrigue de Rotrou est cependant enrichie d'un épisode amoureux qui permet au librettiste de donner une tournure très différente au dénouement.

Dans *Venceslas*, le roi de Pologne est irrité par l'intempérance de son fils Ladislas, dont la conduite est incompatible avec les vertus demandées à un héritier du trône. Aveuglé par son amour pour Cassandre, la duchesse de Cunisberg, Ladislas nourrit un fort ressentiment à l'égard du favori du Roi, le duc Frédéric, qu'il soupçonne d'être son heureux rival. Or, Frédéric n'est dans cette affaire que le messager du jeune frère de Ladislas, l'infant Alexandre, qui est sur le point d'épouser secrètement la duchesse de Cunisberg. Informé de l'imminence de ce *matrimonio segreto*, Ladislas se rend en pleine nuit chez Cassandre et, l'obscurité aidant, tue son propre frère en croyant tuer Frédéric.

A la fin de l'acte IV, le roi Venceslas se voit donc contraint d'écouter les voix du devoir plutôt que celles de la nature, et de perdre son deuxième fils en le condamnant à mort. L'acte V est entièrement consacré aux débats pathétiques entre Venceslas et son entourage qui le supplie de gracier Ladislas. Seule Cassandre, éplorée d'avoir perdu son époux, demande fermement à Venceslas d'agir en roi sans écouter en lui-même la souffrance du père. Venceslas se range à son avis et refuse de céder au peuple qui s'oppose à la mort de l'héritier du trône. C'est finalement le duc Frédéric qui, arguant de la faveur que le roi lui devait en remerciement de toutes ses victoires militaires, sollicite généreusement et obtient la grâce de celui qui le haïssait. La seule solution que Venceslas trouve pour sauver son fils sans trahir sa fonction de juge est d'abdiquer et de le couronner. Une couronne, dit-il,

Est l'unique moyen que j'ai pu concevoir
 Pour en votre faveur désarmer mon pouvoir.
 Je ne vous puis sauver tant qu'elle sera mienne ;
 Il faut que votre tête ou tombe ou la soutienne ;
 Il vous en faut pourvoir, s'il vous faut pardonner,
 Et punir votre crime, ou bien le couronner.
 L'Etat vous la souhaite, et le peuple m'enseigne,
 Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
 La justice est aux rois la reine des vertus,
 Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.

Lui baillant la couronne.

Régnez ; après l'Etat j'ai droit de vous élire,
 Et donner en mon fils un père à mon Empire.¹⁶

Comme beaucoup d'autres, cette tragédie repose sur le conflit entre la Nature – ou les relations privées qui unissent un père à un fils – et le devoir du souverain dont l'une des prérogatives majeures est d'exercer la justice au nom du bien public. Ainsi, tout en suivant le précepte aristotélicien suivant lequel un bon sujet de tragédie doit reposer sur le « surgissement de violences au cœur des alliances », l'œuvre épouse le modèle de la tragédie-procès qui donne à l'action la forme d'un débat. Cependant, si la décision ultime de Venceslas permet d'accorder la raison d'Etat aux voix de la Nature, elle donne lieu à un dénouement aussi heureux qu'amer. Car l'infant est bien mort, et Cassandre, malgré sa clémence, demeure inconsolable. Aussi, lorsque Ladislas et Venceslas tentent une dernière fois de la convaincre d'accepter la main du nouveau roi, elle leur oppose un triste et fier refus, sur lequel s'achève la pièce :

Venceslas

[...]

Dessous un nouveau règne oublions le passé ;
 Qu'avec le nom de prince il perde votre haine ;
 Quand je vous donne un roi, donnez-nous une reine.

Cassandre

Puis-je, sans un trop lâche et trop sensible effort,
 Epouser le meurtrier, étant veuve du mort ?

¹⁶ Rotrou, *Venceslas*, Acte V, scène dernière, vers 1769-1780, in *Théâtre du XVII^e siècle*, édition de Jacques Scherer, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, p. 1070.

Puis-je...

Venceslas

Le temps, ma fille...

Cassandre

Ah ! quel temps le peut faire ?¹⁷

C'est sans doute parce que ce dénouement laisse les spectateurs sur un sentiment mitigé que Zeno a jugé nécessaire de le modifier. Et la solution qu'il a trouvée pour y parvenir n'est pas dénuée d'ingéniosité. Il était en effet assez difficile de rendre cette fin moins amère sans toucher à l'événement principal de la tragédie, à savoir l'assassinat involontaire de l'Infant par Ladislas. D'autant que ce meurtre constituait la faute tragique du héros, telle que la préconisait Aristote au chapitre 13 de la *Poétique*¹⁸. Aussi, pour rendre le dénouement plus heureux sans modifier radicalement l'action, Zeno a-t-il choisi de rajouter un fil à l'intrigue. Le procédé est ici assez simple.

En s'appuyant sur le discours de Venceslas qui condamne l'intempérance de son fils dès la première scène du premier acte, Zeno invente un personnage féminin jadis séduit puis délaissé par Ladislas (Casimiro dans le livret). Lucinda, la belle princesse de Lituanie, apparaît déguisée en valet sous le nom de Lucindo dès la cinquième scène du premier acte. Elle vient, dit-elle, retrouver son amant dont elle est sans nouvelle depuis deux ans. Caché avec son ami Gismondo (Octave chez Rotrou), Casimiro assiste à cette scène de déploration dans une attitude mi-agacée mi-narquoise. Dans la scène qui suit (I, 6), il interroge le faux Lucindo en qui il fait mine de ne pas reconnaître Lucinda, et lui conseille de ne pas pousser plus avant son investigation. Puis il laisse la belle en compagnie de Gismondo qui ne sait comment s'y prendre pour la consoler. Cette situation, très probablement empruntée au *Dom Juan* de Molière, clôt

¹⁷ *Ibid.*, vers 1854-1859, p. 1073.

¹⁸ Le personnage de Ladislas semble en effet répondre au modèle du héros tragique proposé par Aristote dans ce chapitre, à savoir « un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur » (Aristote, *La Poétique*, édition de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, chapitre 13, 53 a 7, p. 77). Moins vicieux qu'aveuglé, Ladislas est poussé au crime par une passion amoureuse qui le domine et qu'il tente vainement de contrôler.

une série de scènes au terme de laquelle on s'attendrait presque à entendre l'air du catalogue de Leporello :

Lucinda

Così mi lascia il traditor ! Gismondo
Tu pur non mi ravvisi ? O te ne infingi ?

Gismondo

(Che le dirò ?) Signora,
Ben ti ravviso, e ti ho pietade ancora.

Lucinda

Dimmi, che sperar deggio ?
Mi ha tradita il mio sposo ? O vuol tradirmi ?
[...]
Del mio fato il tenor svelami tu.

Gismondo

Parti, o Lucinda, e non cercar di più.¹⁹

Mais Lucinda est bien décidée à reconquérir le parjure, quitte à user des expédients les plus radicaux. Au début du deuxième acte, elle va trouver le roi pour lui narrer sa mésaventure. Furieux, Venceslao enjoint à son fils d'honorer sa promesse et d'épouser Lucinda. Face aux dénégations de Casimiro, celle-ci demande réparation : le prince devra se battre en duel contre un champion Lituanien. Ce combat a lieu au début du troisième acte, et c'est bien évidemment Lucinda elle-même qui s'y présente, déguisée en chevalier. Tout comme le personnage de l'amante délaissée, la situation du combat chevaleresque contre une femme déguisée fait pleinement partie de la tradition. Le collage d'épisodes inventés est en effet un moyen de récupérer des schémas d'action éprouvés qui, en dépit de leur invraisemblance, sont toujours appréciés du public.

¹⁹ « L : Le traître me laisse ainsi ! Gismondo, / Toi non plus te ne me reconnais pas ? Ou fais-tu semblant ? / G : (Que lui dirai-je ?) Madame, / Je vous reconnais bien, et j'ai même pitié de vous. / L : Dis-moi, que dois-je espérer ? / Mon époux m'a-t-il trahi ? Ou veut-il me trahir ? / [...] / Révèle-moi la nature de mon sort. / G : Pars, Lucinda, et ne cherche pas à en savoir plus. », Apostolo Zeno, *Venceslao*, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1703, acte I, scène 6, p. 20.

Mais le collage permet également d'intégrer des situations empruntées à d'autres modèles. Après le combat, Casimiro s'enfuit et va commettre le crime que l'on sait (III, 8). Jusqu'au dénouement, Zeno va suivre assez fidèlement le fil de l'intrigue de Rotrou. La modification principale est motivée par la promesse de mariage qu'il s'agit toujours d'honorer. Au moment où Casimiro est condamné par son père à recevoir le châtiment suprême, Lucinda s'aperçoit que l'unique moyen de le sauver est de rappeler à Venceslao qu'il lui doit la main de son fils. Loyal, Venceslao accepte, ce qui laisse penser qu'il renonce à la condamnation de son fils. Cette péripétie est couronnée par le retour de flamme de Casimiro : dans sa prison où la princesse vient lui annoncer la nouvelle, il se repent de ses fautes passées et jure que la générosité de Lucinda lui a dessillé les yeux.

C'est au milieu du quatrième acte que Venceslao lui-même unit les deux amants, dans une scène qui s'achève sur un retournement pour le moins inattendu :

Venceslao

Regina,

All'onor tuo si è soddisfatto ?

Lucinda

Appieno.

Venceslao

Sei paga ?

Lucinda

In Casimiro

Tutta lieta è quest'alma, e più non chiede.

Venceslao

Egli è tuo sposo, ed io serbai la fede.

Lucinda

La fè serbasti.

Venceslao

Addio. Null'altro, o sposi,

Qui oprar mi resta, or che la fè serbai.

Ma Casimiro...

Casimiro

Padre.

Venceslao

Deggio altrui serbarla. Oggi morrai.²⁰

Cette nouvelle péripétie est empruntée au *Timocrate* de Thomas Corneille, où la reine d'Argos se trouve dans une situation analogue à celle de Venceslao. Sa fille Eriphile doit épouser Cléomène dont elle découvre la véritable identité à la fin du quatrième acte : il s'agit de Timocrate, le roi de Crète qu'elle soupçonne d'avoir assassiné son mari, et à qui elle voue une haine inextinguible. La reine se trouve donc confrontée au dilemme suivant : d'une part, elle a promis la main d'Eriphile au vainqueur de Timocrate, qui n'est autre que Timocrate lui-même ; d'autre part, elle a solennellement juré la mort du meurtrier de son mari. Pour honorer sa double promesse, elle accepte donc que sa fille épouse Timocrate avant qu'il ne meure.

Cet emprunt ponctuel va permettre à Zeno de dramatiser de façon efficace l'évolution du caractère de Casimiro. De coupable, il se trouve quasiment élevé au rang de victime susceptible d'éveiller la compassion des spectateurs. Chez Rotrou, cette pitié était suscitée par l'expression du repentir sincère du coupable aveuglé devenu lucide. Doutant peut-être de l'efficacité du seul discours, Zeno a préféré ajouter une péripétie qui avait déjà fait ses preuves dans *Timocrate*. Elle lui permet en outre d'achever l'acte IV sur une scène pathétique entre les deux époux, dans laquelle Casimiro manifeste à la fois son amour pour Lucinda et son courage face à la mort. Et le séducteur repenté se rachète définitivement aux yeux du public dans un air qui puise dans le registre du sublime conjugal :

Parto. Non ho costanza
Per rimirarti a piangere.
Sposa, ti abbraccio. Addio.
Se più rimango, io moro.
Ma non saria morir,
Su gli occhi di chi adoro,
Il morir mio.²¹

²⁰ « V : Reine, / A-t-on satisfait à ton honneur ? L : Pleinement. / V : Tu es satisfaite ? L : Avec Casimiro / Mon âme est toute joie, et ne demande rien de plus. / V : Il est ton époux, et moi, j'ai tenu ma promesse. / L : Tu l'as tenue. V : Adieu. Il ne me reste, ô époux, / Plus rien à faire ici maintenant que j'ai tenu ma promesse. / Mais Casimiro... C : Père. / V : Je dois la tenir à quelqu'un d'autre. Tu mourras aujourd'hui. », *ibid.*, acte IV, scène 6, p. 58.

Nécessaire à l'éveil de la pitié et de la crainte, cette péripétie prélude au dénouement. Durant le cinquième acte, Zeno suit de très près Rotrou : le peuple, Erenice puis Ernando (ex-Frédéric) demandent à Venceslao de sauver Casimiro. La scène finale est elle-même très fidèle à son modèle, à un détail près cependant : l'éventualité d'un mariage futur de la veuve désolée avec le meurtrier de son époux est totalement évacuée, Casimiro ayant épousé Lucinda.

En collant ce nouvel épisode à une intrigue qu'il reproduit par ailleurs très fidèlement, Zeno a clairement cherché à renforcer le pathétique de la situation de Casimiro, afin d'intéresser davantage encore le public à sa cause. Rappelons en outre que l'opposition de l'amour vicieux et de l'amour vertueux constituait à l'époque l'un des *topoi* les plus structurants dans le livret d'opéra. La conversion du séducteur lascif à la vertu conjugale tend dès lors à devenir le sujet véritable de la tragédie, le fratricide ne constituant plus que la péripétie majeure motivant la mue du héros. L'abdication du roi au profit de son fils apparaît ainsi comme légitime, le public ayant déjà admis son aptitude à se gouverner lui-même, et donc à régner.

L'ajout d'épisodes permet donc de réorienter l'intrigue sans la modifier radicalement. Si l'on s'en tient à la technique de collage mise en place par Zeno dans cette adaptation, on s'aperçoit qu'elle est composée de procédés très hétéroclites, qui vont de la récupération de schémas d'action traditionnels à la transformation de certains caractères, en passant par l'emprunt de situations à d'autres tragédies. C'est, en outre, dans cet épisode rajouté que se retrouvent des scènes romanesques incluant parfois quelques ingrédients comiques, comme la scène du combat entre Casimiro et Lucinda déguisée (III, 4), et celle de leurs retrouvailles (I, 5).

Dans ce cas précis, l'épisode ajouté occupe une place prépondérante dans la conduite de l'action, même si l'intrigue principale – l'amour déréglé de Casimiro pour Erenice conduisant au meurtre de l'Infant puis à la condamnation du héros par son propre père – demeure très fidèle à son modèle français.

²¹ « Je pars. Je n'ai pas le courage / De te voir pleurer. / Mon épouse, je t'embrasse. Adieu. / Je meurs si je demeure davantage. / Mais devant les yeux de celle que j'adore / Ma mort ne serait pas / Une mort. », *ibid.*, acte IV, scène 7, page 60.

Le cas que nous venons d'étudier repose sur une forme de collage assez simple, puisqu'elle consiste dans l'ajout d'épisodes à l'intrigue principale. Zeno lui-même saura par la suite s'orienter vers des formes de collage plus complexes, qui annoncent déjà les procédés de contamination de sujets qui seront mis en place quelques décennies plus tard par Metastasio. On pense notamment à l'*Astarto* écrit par Apostolo Zeno en collaboration avec Pietro Pariati, et représenté au Teatro San Cassiano de Venise en 1708, sur une musique de Tomaso Albinoni. La particularité de ce livret est qu'il s'inspire conjointement de deux tragédies du même dramaturge, Philippe Quinault, dont il fait fusionner les intrigues. Ce procédé de fusion n'est cependant que partiel, car il ne s'agit pas encore ici de réécrire – comme le fera plus tard Metastasio – une intrigue qui semble neuve à partir de plusieurs sources. Dans *Astarto*, l'intrigue s'inspire à la fois d'*Astrate, roi de Tyr* et d'*Amalante* de Philippe Quinault, mais contrairement à ce que le titre du livret laisse croire, elle suit principalement la deuxième pièce et n'emprunte que ponctuellement des situations à la première. Le procédé mis en place relève donc à la fois de la technique du collage et de celle de la contamination de sujets, puisqu'il s'agit bien de réécrire une intrigue à partir de deux sources ressemblantes.

Il faudra attendre le début des années 1730, et l'arrivée de Metastasio à la cour de Vienne pour voir ces techniques de réécriture atteindre leur plus haut degré de perfection. C'est notamment dans *Demetrio* (1731), premier livret viennois de Metastasio, que le nouveau *poeta cesareo* fera la preuve de sa virtuosité en bâtissant une intrigue paraissant neuve à partir de deux sources françaises (*Dom Sanche d'Aragon* de Corneille et *Bérénice* de Racine), et d'une source italienne, elle-même inspirée de deux autres sources françaises : *Astarto* de Zeno et Pariati. Doit-on voir dans cet emprunt un simple hommage, ou la reconnaissance d'une dette ? Metastasio, qui refusait officiellement de s'inspirer de sujets traités par Zeno²², savait bien ce qu'il lui devait, notamment dans l'art de réécrire une tragédie.

Jean-François LEVY

²² « Les sujets sur lesquels je n'écris pas volontiers sont ceux qui ont été traités par Zeno. », Metastasio, lettre du 25 juin 1735 à Leopold Trapassi, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, vol. 3, p. 50. La traduction est la mienne.