

La réforme du *melodramma* : quelques prédécesseurs de Métastase

Un art relevant de deux typologies différentes est difficile à apprécier. Il en va ainsi de l'opéra : considéré plutôt comme un genre littéraire au XVIII^e, il est aujourd'hui envisagé presque exclusivement sous l'angle musical. Ces deux appréhensions sont aussi réductrices l'une que l'autre : un ouvrage lyrique ne saurait se limiter à son livret non plus qu'à sa partition. Une fois le statut d' « artiste » conquis par les musiciens au XIX^e, l'exégèse de leur production a pris son essor ; il en résulte que l'évolution de l'art lyrique, appréhendée du point de vue de la musique, est assez bien connue du public. Il n'en va pas de même de son évolution appréhendée du point de vue des lettres.

Notre article a pour objet de combler partiellement ce manque, en se focalisant sur une époque qui a vu s'équilibrer, de façon précaire, les deux dimensions de l'opéra.

A la fin du XVII^e, l'Italie - qui, d'ailleurs, ne se constituera pas en pays unifié avant deux cents ans - souffre d'un complexe d'infériorité littéraire face à la France, qui vient de connaître son siècle d'or, notamment dans le domaine du théâtre. La multiplication des "académies" manifeste un besoin vital: la défense de l'art, de la littérature nationaux et, particulièrement, la constitution d'un répertoire dramatique. Car le théâtre italien d'alors se résume à fort peu de choses : des tragédies non représentées (irreprésentables?), écrites "en chambre" sur le modèle de Sénèque ; les spectacles itinérants et bouffons de la Commedia dell'Arte et...

l'opéra. L'opéra, que les penseurs français accablent de sarcasmes (« une sottise magnifique mais sottise tout de même », tranche Saint-Evremond dès 1676, suivi dans cette voie par le Père Jésuite Dominique Bouhours et Racine).

En revanche, le théâtre français (dans le sillage du répertoire espagnol) connaît un succès foudroyant dans la Péninsule : dès avant le milieu du XVII^e, les oeuvres de Corneille y sont disponibles (des traductions du *Cid* et de *Rodogune*, datant respectivement de 1642 et 1651, nous ont été conservées), tandis que les tragi-comédies de Quinault ou Scudéry (*Astrate*, *Amalasonte*, *L'Amour tyrannique*) sont adaptées en opéras peu après leur parution. Brièvement importé en France par Mazarin (*Orfeo* de Rossi en 1647, *Xerse* et *Ercole amante* de Cavalli en 1660 et 1662), l'opéra italien, lui, ne parvient pas à s'implanter, faute d'un support textuel compréhensible par le spectateur français. Lully, compositeur florentin, ne triomphera que grâce à un trait de génie : emprunter à la tragédie classique française ses héros, ses sujets, ses structures apparentes, en y subordonnant les séductions sensuelles de l'opéra vénitien.

Ce dernier, pendant ce temps, s'enfoncé toujours davantage dans l'ornière d'un hédonisme déréglé. En quittant les cénacles aristocratiques où il est né vers 1600 (les cours de Ferrare, Mantoue et Florence), l'opéra a gagné en succès ce qu'il a perdu en ambition. Depuis qu'il se donne dans des théâtres ouverts à un large public (dès 1637, à Venise), les théories érudites qui lui ont donné le jour s'effacent devant une frénésie de nouveautés et de prouesses destinées à drainer l'auditoire, frénésie qui se déplace du contenu visuel (machines, décors, ballets, mélange des genres, prédominants au XVII^e) au contenu auditif (chant orné, virtuosité, exhibitionnisme vocal, prépondérants au XVIII^e). Cette surenchère, jouant la carte d'une séduction toujours plus difficile à exercer sur un public toujours plus blasé, débouche logiquement sur la satiété, et sur la recherche d'une "légitimation". Les yeux, les oreilles, les sens étant satisfaits, cœur et esprit réclament à leur tour leur dû.

Cette lassitude du public trouve des échos théoriques dans les satires que multiplient alors les lettrés, dont la mieux connue est *Il Teatro alla moda* (1720) du compositeur Benedetto Marcello, rival de Vivaldi. Dans son pamphlet, Marcello s'attaque aussi bien aux caprices des chanteurs, aux exigences des impresarii, à l'ignorance des compositeurs et des spectateurs qu'à la complaisance des poètes. Pour lui, l'opéra est un genre mineur, qui,

livré aux aléas du show business, s'exclut lui-même de la sphère artistique. Marcello n'écrira d'ailleurs qu'un seul opéra (*Arianna*, 1726, influencé par les théâtres antique et français), mais la vogue que connaît le genre aux quatre coins de l'Europe dès les années 1630, prouve qu'il est riche d'avenir et aussi « exportable » que les formes dramatiques concurrentes.

Les dramaturges Italiens parviennent tous à la même conclusion: leur langue, à cause de son caractère chantant, est davantage propre à la poésie, au lyrisme, qu'à la tragédie, à la déclamation. De façon plus ou moins souterraine, et en dépit de la résistance des milieux les plus conservateurs (l'opéra sera, à plusieurs reprises, interdit à Rome), il se crée un mouvement d'opinion tendant à faire de l'opéra ou, plus précisément, du *melodramma*, du livret, LA forme d'expression privilégiée de la dramaturgie italienne. Pour résumer : le *melodramma* sera à l'Italie ce que la tragédie classique a été à la France.

Dans le cadre de cette concurrence, les préceptes dramaturgiques qui guident la constitution de la tragédie classique française (magistralement exposés par Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* de 1660) vont être peu à peu adaptés aux exigences de l'opéra¹. En cela - et ce n'est pas le moindre des paradoxes -, l'opéra italien se montrera finalement beaucoup plus proche de notre théâtre que ne le sera, à la même époque, la "tragédie lyrique" lullyste !

C'est sans doute dans cette capacité à discerner et à imposer la force structurelle du *melodramma*, en tant que genre littéraire majeur, que réside l'importance artistique de Métastase, seul auteur à réussir la conciliation apparemment impossible entre (très) large succès public et constitution d'une dramaturgie « régulière ». Mais l'aspiration à une réforme de l'opéra, on l'a dit, apparaît dès les dernières années du XVII^e : on ne peut donc en créditer le seul Métastase (dont le premier drame est créé en 1724). S'il lui appartient de donner, dans ses vingt-sept pièces, une expression harmonieuse et homogène à ce qui n'était jusqu'ici qu'une suite d'expérimentations plus ou moins plébiscitées par l'auditoire, d'autres, avant lui, avaient débroussaillé le terrain...

¹ Réciproquement, dans un second temps, la tragédie française subira l'influence de l'art lyrique : en témoigne le style d'un Crébillon, d'un Voltaire, sans même parler d'un Houdar de La Motte ni d'un Lemierre.

Parmi les foyers de réforme, le mouvement dit "arcadien" est le plus célèbre. Parti de Rome, il "contamina" peu à peu les principales villes italiennes, par le biais des nombreuses académies qui, depuis le début de la Renaissance, y avaient fleuri et devinrent, dès lors, des filiales de l'Arcadia romaine - ce fut ainsi le cas de l'Accademia degli Animosi, fondée en 1691 à Venise, devenue branche de l'Arcadia lorsque Zeno, en 1698, en fut nommé vice-président.

A l'origine du groupe principal se trouve l'un de ces grands mécènes dilettantes qui firent tant pour l'épanouissement de l'art baroque, la reine Christine de Suède (1626-1689), qui, un an après son abdication (1654), s'était fixée à Rome, où elle avait aussitôt entrepris de s'entourer d'artistes. Passionnée de musique, Christine se plut à jouer les commanditaires auprès de divers librettistes et compositeurs, et c'est en partie à son instigation qu'en 1671 le premier opéra public de Rome, le *Tor di Nona*, ouvrit ses portes avec le *Scipione Africano* de Minato et Cavalli. La reine déchu devint l'un des "patrons", comme on disait alors (à la façon antique), d'une Accademia reale, vouée à tous les arts et, particulièrement, à la musique, à la poésie et au drame.

En 1676, la sévérité du nouveau pape Innocent XI, qui ôte à la Reine tout moyen de subvenir à de véritables représentations publiques, engage l'opéra romain sur la voie de la musique de chambre². Après la mort de Christine, d'autres mécènes, les cardinaux Pietro Ottoboni (1667-1740) et Benedetto Pamphilj (1653-1730), prennent la relève : les artistes sont invités à se réunir toutes les semaines chez Ottoboni, au Palais de la Chancellerie (dans le cadre de ses fameuses *conversazioni* hebdomadaires, héritières d'une longue tradition), ou dans les jardins du fastueux marquis, plus tard prince, Francesco Maria Ruspoli, sur le Mont Esquilin, ou encore au palais Riario du cardinal Pamphilj. En 1690, à la mort de Christine, le groupe qu'elle a fondé adopte l'appellation explicite d'Arcadia (en effet, la référence à l'école péripatéticienne d'Aristote y est probable, en sus, bien

² Les papes invoquèrent successivement divers prétextes pour interdire les divertissements scéniques à l'intérieur de l'enceinte sacrée de Rome: entre 1703 et 1708, par exemple, les salles d'opéras furent fermées sur ordre du pape Clément XI, désireux d'exprimer ainsi sa reconnaissance à la volonté divine qui avait épargné la Ville lors du tremblement de terre du Latium, le 2 février 1703...

entendu, de celle à l'Arcadie grecque, contrée bucolique aimée des dieux)³, et se dote d'un programme éloquent : « la réforme des arts et des sciences pour le bien de la religion catholique, pour la gloire de l'Italie, pour le bénéfice public et privé » !

L'Arcadia regroupe, à l'origine, quatorze membres - parmi lesquels les Ottoboni père et fils, les cardinaux Colonna et Pamphilj, le marquis Ruspoli, Crescimbeni, Gravina, Stampiglia, Maffei, etc. -, pour la plupart choisis au sein de la noblesse ou de la caste des gens de lettres. Les musiciens, qui, nous l'avons dit, ne bénéficient pas de la même reconnaissance sociale, n'y seront admis que peu à peu et avec parcimonie : Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Benedetto Marcello, Giovanni Bononcini et Antonio Caldara sont les représentants les plus connus de cette cohorte choisie.

A l'exemple des académies de la Renaissance, l'Arcadia se voulait groupe de réflexion et de création, mais l'entrée en était passablement plus fermée que celle des cercles amicaux, voués à une activité ludico-culturelle, qui l'avaient précédée, et l'on s'y pliait à des règles de comportement assez strictes, dont certaines peuvent sembler aujourd'hui quelque peu ridicules. Ainsi était-il imposé aux Arcadiens (âgés, au moins, de vingt-quatre ans) de se choisir un surnom d'inspiration grecque et de connotation pastorale, dont ils usaient entre eux exclusivement : Ottoboni, auteur de nombreux livrets d'oratorios mis en musique, entre autres, par Scarlatti, était connu sous celui de Crateo Pratellini, le marquis Ruspoli était Olinto, Métastase sera Artino Corasio, etc.. On faisait suivre ces noms des initiales P. A. (pour *pastorello arcade* : « berger d'Arcadie ») ; le "président" du groupe prenait le nom de *custode* (gardien, mais aussi pasteur) ; l'Académie s'était choisi pour insigne la flûte de Pan et pour protecteur l'Enfant Jésus.

On voit que la référence à l'Antiquité grecque et païenne se mêlait d'une forte connotation chrétienne, en un mariage placé sous le signe de l'"innocence", où les préceptes "hellénisants" de clarté, de dépouillement, et "classicisants" de rigueur, de raison, se confondaient avec les notions religieuses de pureté et de droiture. Il est important de saisir combien cette collusion de la raison avec la vertu, de la morale avec l'esthétique, collusion

³ La tradition veut que le nom d'Arcadia soit issu d'une exclamation laudative du Siennois Agostino Maria Taja qui aurait comparé certains poèmes composés au sein du groupe aux vers de l'"ancienne Arcadie".

déjà propre à l'art et à la pensée humanistes, a contribué à fonder le matériau symbolique dont use (et abusera) l'*Arcadia* : l'on ne comprend bien Métastase, par exemple, que si l'on se souvient qu'il appartient à une génération pour qui le bucolique est le plus souvent synonyme de l'édifiant, le pastoral est parabole du sacré et la vertu à la fois exercice philosophique d'ascendance stoïcienne et grâce accordée par Dieu (de même, au niveau musical, les oeuvres de la mouvance arcadienne se distinguent-elles par la présence de motifs pastoraux, comme la sicilienne, l'imitation du bourdon, l'emploi des "flûtes douces" et du hautbois).

La référence à l'antique sert de fil conducteur à toutes les activités et discussions. La formule héritée d'Horace - "instruire en plaisant" -, qui pourrait être donnée en devise à l'Académie, avait d'ailleurs déjà été usitée par les tragiques français d'époque classique, et continuera à être d'actualité durant la majeure partie du XVIII^e, et ce des deux côtés des Alpes. L'esthétique de l'*Arcadia* se trouve tout entière résumée dans les sources dont elle se réclame : Aristote, Horace, plus souterrainement Virgile, Pétrarque, le Tasse ; le goût d'un certain *ludus*, des plaisirs (faussement) simples s'y mêle à la volonté didactique, la grâce virgilienne à la sévérité aristotélicienne. Les idéaux de pureté et de noblesse qui avaient présidé à l'esthétique tragique classique se retrouvent ici formulés en termes que l'on veut spécifiquement italiens. Les options esthétiques de ces artistes et théoriciens sont très claires dans leurs principes, moins évidentes à exprimer sous forme d'oeuvres - d'où, à la longue, de nombreuses scissions et exclusions.

Certains Arcadiens (Jacopo Martello, Gian Vincenzo Gravina, Scipione Maffei) prôneront ainsi l'abandon du *melodramma* au profit d'un retour à la tragédie ; d'autres tenteront plutôt une « purification » du genre incriminé : dans tous les cas, le théâtre reste emblématiquement au centre du débat et c'est sur son terrain que les réformateurs ont l'intention de faire porter leurs efforts. Notons que, de façon logique, si les partisans de la tragédie sont en général des lettrés, des « écrivains en chambre », les tenants du *melodramma* sont plus souvent des praticiens, peu à peu gagnés à la nécessité d'une réforme. A cette époque, où l'on ignore le mot de « librettiste », les auteurs de livrets sont généralement des hommes du monde qui occupent leurs loisirs à écrire des drames - des *dilettantes* au

sens premier du terme (venu de *diletto*, « plaisir »⁴). Mais il peut aussi s'agir d'érudits qui, entraînés plus ou moins malgré eux par la vogue de l'opéra, se sont vus contraints à une activité mercenaire, dont le peu de valeur littéraire choque leurs principes. A ceux-ci, les préceptes de l'*Arcadia* vont servir de caution et de guide, dans une entreprise réformatrice dont il faut une fois encore rappeler qu'elle fut de nature expérimentale beaucoup plus que programmatique. Parmi ces derniers, les plus fameux restent Silvio Stampiglia (1644-1725) et Apostolo Zeno (1668-1750).

Le premier fut l'un des fondateurs de l'Académie romaine (où il portait le pseudonyme de Palemone Licurio). Né à Rome mais longtemps actif à Naples, il produisit une quinzaine de livrets mis en musique par Alessandro Scarlatti ou Giovanni Bononcini, et fréquemment repris durant toute la première moitié du XVIII^e. De 1707 à 1713, il occupa le poste de poète impérial à la cour de Joseph I^{er} à Vienne⁵. Comme beaucoup de ses confrères, Stampiglia se plut à adapter les pièces d'autrui : son oeuvre de réformateur apparaît donc surtout dans la façon dont il polit les livrets de Minato ou Morselli, éliminant les personnages comiques, simplifiant l'action, rectifiant la position des airs⁶, etc.

L'un de ses plus grands succès (avec *Il Trionfo di Camilla*, 1696) fut *Partenope*, créée sur une musique de Luigi Mancina à Naples en 1699, repris par Antonio Caldara, à Venise, en 1708, puis par Leonardo Vinci en 1725, de nouveau à Naples, encore mis en musique par Haendel, à Londres, en 1730, et en 1738 - très remanié - par Vivaldi, sous le titre de *Rosmira fedele*. On y constate effectivement un resserrement de l'intrigue, qui court avec

⁴ Rappelons que Busenello, dramaturge favori de Monteverdi et Cavalli, et par ailleurs avocat, rassembla ses livrets dans un recueil intitulé *Fruits des heures oisives*, en 1656.

⁵ Créé en 1665 au profit de Francesco Sbarra (1611-1668), librettiste du fastueux *Pomo d'oro* de Cesti, ce poste fut ensuite confié au Vénitien Nicolo Minato, de 1669 à 1698, puis, de façon « officieuse », à Pietro Pariati, qui n'est nommé poète en titre qu'en 1714, après le départ de Stampiglia, et avant l'arrivée de Zeno. Zeno l'occupera de 1718 à 1729, Metastasio de 1730 à 1782. Par la suite, il ne connut plus que des « intérimaires », parmi lesquels Giambattista Casti (1724-1803), entre 1792 et 1796.

⁶ Ce qui veut dire, dans un premier temps, multipliant le nombre de ceux-ci, puisque l'opéra vénitien des origines (celui de Monteverdi et Cavalli) s'intéressait prioritairement au récitatif. A titre d'exemple, on notera que le *Xerse* original de Minato (mis en musique par Cavalli en 1654) comptait trente-quatre airs, tandis que la révision de Stampiglia (1698) en proposera soixante ! Chez Haendel (1738), ce nombre décroît à nouveau jusqu'à trente-six, mais leur texte est emprunté à la seconde version.

plus de fermeté à sa conclusion que celles des opéras "véniens" des années 1650, la limitation du nombre de personnages (même si les rôles bouffes de valets n'ont pas disparu), la disposition fréquente des airs en fin de scène et, par dessus tout, l'insistance portée sur l'action « psychologique », intérieure, au détriment des anecdotes spectaculaires.

Mais les tableaux s'y succèdent encore à la façon d'épisodes plus que d'étapes (cette juxtaposition de « sketches » reste typiquement vénitienne), l'on y trouve de multiples actions scéniques propres à une mise en scène baroque (bataille, duel), et peu propices au respect de l'unité de lieu, divers ensembles vocaux (duos, trio, quatuor), ainsi que de nombreuses traces de ce maniérisme romanesque condamné par les Arcadiens : toute l'intrigue reste basée sur les quiproquos amoureux qu'occasionne le travestissement en homme de la princesse Rosmira (thème issu de l'opéra vénitien et du théâtre espagnol, qui sert aussi de moteur au *Triomphe de Camille*). Le ton général est toujours celui d'un badinage galant, d'une tragi-comédie aux teintes guerrières et pastorales (à l'image de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé), écrit dans un style naïf et maniéré à la fois, où perce parfois une pointe d'ironie. Et l'enjeu principal reste érotique : il s'agit d'apparier des couples d'amants (trois, selon la mode vénitienne et non deux, comme l'imposera Métastase), désunis par une avalanche de faux-semblants.

La référence aux apparences trompeuses constitue à la fois une spécificité vénitienne et, à nouveau, un héritage du théâtre espagnol : on la retrouvera dans le seul livret vénitien de Métastase, *Siroe* (1726). Ici, ce thème n'est pas approfondi, ne donne pas lieu à une réflexion sur la constitution de l'identité et de la responsabilité sociale, comme ce sera le cas chez le Poète des Césars. Il n'empêche qu'à travers les vicissitudes connues par le trompeur Arsace et Rosmira travestie, un véritable parcours initiatique se trouve esquissé, auquel sont subordonnés les autres épisodes. Cette ligne de fuite fermement établie suffit à extraire l'ouvrage de la catégorie du divertissement pur pour l'amener sur le terrain de l'organisme littéraire ; c'est en ce sens, surtout, que l'on doit y déceler une ambition réformatrice.

Le style d'Apostolo Zeno (1668-1750) est beaucoup plus sévère et c'est sans doute ce qui lui valut l'admiration des lettrés de son temps. L'intronisation de Zeno en tant que "réformateur *princeps* " ne date pas d'hier : à son époque, les Arcadiens Crescimbeni, Muratori et Maffei se

plurent à accrédi-ter l'idée selon laquelle il aurait purgé le livret du surnaturel, des dénouements gratuits, mis au point le système de "liaison des scènes" et généralisé l'emploi de l'air de sortie.

Cette propagande fut efficace, puisque, trois quarts de siècle plus tard, Goldoni déclarait encore: "on ne voyait, avant eux (c'est-à-dire Zeno et Métastase), dans ces spectacles harmonieux, que des dieux, et des diables, et des machines et du merveilleux. Zeno crut le premier que la Tragédie pouvait se représenter en vers lyriques sans la dégrader et qu'on pouvait la chanter sans l'affaiblir. On voit dans ses opéras, les héros tels qu'ils étaient, du moins tels que les historiens nous les représentent; les caractères vigoureusement soutenus; ses plans toujours bien conduits; les épisodes toujours liés à l'unité de l'action: son style était mâle, robuste, et les paroles de ses airs adaptées à la musique de son temps. Si j'avais à faire des comparaisons, je pourrais avancer que Metastasio a imité Racine par son style et que Zeno a imité Corneille par sa vigueur. Leurs génies tenaient à leurs caractères. Metastasio était doux, poli, agréable dans la société. Zeno était sérieux, profond et instructif."⁷

Tout en professant cette admiration, Goldoni ne répugna pourtant pas à adapter certains livrets de Zeno, défigurant sa *Griselda* (en 1735, pour Vivaldi) au point de la rendre méconnaissable. En définitive, l'importance de Zeno ne doit pas tant être surestimée sur le plan de la forme que sur ceux de la thématique et de l'exigence littéraire. Cette exigence, qui aura pour corollaire un apparent mépris pour les goûts du public, les priorités de la scène, lui vaudra d'être sollicité par la cour de Vienne, où le loisir lui était laissé de se livrer à ses études. Comme le dit Isabelle Moindrot: "ce n'est pas un hasard si les avancées les plus grandes des réformateurs ont pu se concrétiser ailleurs que sur les scènes italiennes, c'est-à-dire non pas là où le public faisait la loi mais dans les cours soucieuses de leur rayonnement culturel".⁸

Le premier livret de Zeno, *Gl'Inganni felici* (dont le sujet, qui appartient encore à la pastorale, inspirera *L'Olimpiade* de Métastase) sera mis en musique par Pollarolo et représenté sur la scène du théâtre San Angelo de Venise en 1695. En 1700, il connaît son premier grand succès scénique avec *Lucio Vero* et, l'année d'après, il écrit *Griselda*, qui devait

⁷ Carlo Goldoni, *Mémoires*, Aubier, Paris, 1992, pp. 187-8.

⁸ *L'Opéra seria*, Fayard, Paris, 1993, p. 270.

devenir son livret le plus fameux. Dès 1705, il collabore avec Pietro Pariati, dont les qualités de versificateur viendront souvent au secours d'un style généralement jugé peu élégant (Zeno et Pariati collaboreront à treize reprises, jusqu'en 1721, le premier fabriquant la trame, le second polissant la langue et brossant les épisodes comiques). Pariati se rend à Vienne en 1714, et l'Empereur Charles VI ne tarde pas à y appeler Zeno (1718). Sollicité pour le poste de "poète et historien de Sa Majesté Impériale", il l'accepte, nonobstant sa répugnance et son manque de facilité pour la composition d'œuvres de circonstance. Zeno restera à Vienne jusqu'en 1729, date de sa retraite à Venise, depuis laquelle il sera amené à produire annuellement un oratorio pour la cour des Habsbourg - dès lors, il ne composera plus de pièces profanes, ne prêtant guère d'attention à la publication intégrale de son théâtre (1744), se vouant tout entier à ses collections, à sa correspondance et à ses réflexions sur l'histoire.

Ce rapide survol de la carrière de Zeno nous fournit trois éléments qu'il faut nécessairement prendre en considération si l'on veut mesurer l'importance qu'il eut dans l'évolution de la dramaturgie baroque : tout d'abord, la supériorité numérique de sa production vénitienne sur sa production viennoise (trente livrets en vingt-trois ans pour Venise, contre dix-huit en douze ans pour Vienne). Ensuite, son origine "lettrée", son érudition, sa passion pour l'Antiquité, la littérature d'autrefois. Enfin, son étonnant désintéret pour le genre du livret, ou même le dédain qu'il semble manifester à son égard. « J'aurais presque plus d'obligation à qui se proposerait de les critiquer et d'en dire du mal qu'à qui en prendrait la défense, dit-il de ses propres pièces. A l'exception de quelques rares d'entre elles, je les considère comme des ratages, des fausses-couches ». Ajoutant qu'il n'écrivait des livrets que pour donner pâture aux "abus du siècle" (entre autres, le goût du spectaculaire et celui des intrigues amoureuses) et qu'il ne souhaitait qu'une chose : les réécrire sous forme de véritables tragédies en hendécasyllabes (dans le style de la *Merope* de Maffei) et sans ariettes. Cependant, il ne le fit jamais.

C'est en Zeno que s'exprime le mieux la contradiction inhérente au *melodramma* de cette époque : débarrassé des oripeaux mythologico-spectaculaires de la fête baroque, l'opéra, pour vouloir trop ressembler à la tragédie, devient paradoxalement plus invraisemblable encore, car la musique n'y trouve place que par effraction. Elle n'en est plus le fondement naturel mais l'hôte indésirable et c'est toujours à regret que Zeno (à l'inverse

de Métastase) accepte de la recevoir. C'est pourquoi ses réalisations paraissent souvent hésiter entre la tentation d'une construction tragique et la nécessité d'une structure opératique. Même si, dans son discours, ce sont les nécessités de l'opéra qui affaiblissent ses tragédies, à nos yeux, c'est son aspiration à la tragédie qui a freiné son accomplissement de librettiste.

A titre d'exemple, signalons le début de l'Acte III du *Lucio Vero* : la première scène, qui réunit Lucilla et Claudio pour un discours pompeux au peuple romain, compte près de quatre-vingt vers de récitatif et se clôt sans aucun air avant que le décor ne change aussitôt pour la scène 2. Il est bien évident qu'aucun impresario n'infligerait un tel pensum au public, ni ne ferait la dépense d'un décor supplémentaire, pour le simple plaisir de réaliser une scène de foule quasiment privée de contenu musical - cette scène s'adresse donc explicitement à la lecture, à moins qu'à la représentation elle n'ait été étoffée d'un duo (à peine esquissé par le texte).

L'art, typiquement français, de distiller au gré d'une introduction savamment prolongée, les informations nécessaires à la compréhension du drame, n'est pas le fort de Zeno, dédaigneux des ruses de la dramaturgie. Ainsi, dans la première scène de *Griselda*, le procédé d'élucidation se fait-il outrageusement explicite : Gualtiero, roi de Sicile, demande purement et simplement à son épouse Griselda, qu'il est sur le point de répudier, de lui rappeler *tous* les événements de leur passé commun afin d'en tirer les arguments propres à justifier son acte (et d'en informer le public...):

*Il ripeter ci giovi
gli andati eventi. Dimmi,
qual io fui, qual tu fosti.*

Il nous importe de rappeler
les événements passés. Dis-moi:
qui suis-je, qui étais-tu?

L'influence française se manifeste de façon tout aussi superficielle dans le découpage structurel. Depuis que les tragiques français ont prétendu tirer la forme en cinq actes de la structure des drames grecs (où cinq "épisodes" seraient isolés par les interventions du chœur), il n'est pas de tragédie, aux yeux de n'importe quel lettré européen, sans les cinq actes consacrés. Zeno s'y pliera, à l'occasion mais presque toujours dans des contextes explicitement *français* : dans *Mitridate* (1728), dans *Venceslao* (1702), lointainement inspirés, respectivement, par Racine et Rotrou, et, surtout, dans l'excellente *Andromaca* (1724), refonte de son *Astianatte* de

1719 (lui-même dérivé de la pièce homonyme de Salvi, adaptant Racine en 1701 !).

Zeno fut l'un des librettistes à pratiquer le plus couramment l'aménagement de ses ouvrages: les textes représentés, obligeamment farcis d'airs nouveaux (pas toujours de sa main), d'intermèdes comiques, refondus, coupés, n'avaient que peu à voir avec les éditions originales. Autrement dit, il admettait que ses tragédies, telles que conçues en vue de l'impression, soient systématiquement *adaptées* lors de leur mise en musique. Aussi, l'on peut considérer que, si Zeno eut une influence sur l'art lyrique de son temps, celle-ci ne doit pas être attribuée à ses textes originaux, mais, bien plutôt, aux *adaptations* de ses textes.

On connaît, par exemple, au moins quatre versions de *Griselda* parues de son vivant. Leur étude est fort intéressante en ce qu'elle met en évidence le passage d'une esthétique encore épique à un resserrement « classique ». Si l'on compare la version originale, telle qu'elle fut représentée en 1701, à l'édition définitive approuvée par l'auteur (1744), l'on remarque que, d'une version à l'autre, divers "baroquismes" ont été gommés. Le nombre de changements de décors passe de neuf à huit ; la mention des ballets (qui intervenaient *en cours d'acte*) est omise ; le rôle comique du valet Elpino se trouve réduit et son air supprimé ; plusieurs morceaux disparaissent ou sont réécrits en *arie* canoniques ; la psychologie des rôles se voit adoucie, etc. Pourtant, cette mouture définitive reste archaïque en regard de celle mise en musique par Scarlatti en 1721 (adaptation due à un anonyme), où les principes "réformateurs" sont adoptés avec plus de bonheur encore : le rôle d'Elpino disparaît tout à fait et les rares interventions décisives qui lui appartenaient sont transférées à Corrado, ce qui a pour quadruple avantage d'exclure du drame toute figure comique, de réduire le nombre des personnages, de justifier la présence de Corrado et de rationaliser la hiérarchie des parties. Et ce n'est que dans cette version « non autorisée » que se trouve enfin atteint un véritable équilibre entre drame et musique.

Dans les théâtres publics, les impresarios encadraient les passages à omettre à la représentation de *virgolette* (guillemets), tandis qu'à la cour (de Vienne), les livrets étaient représentés intégralement. En conséquence de la densité prise par l'action dialoguée, le nombre d'airs devrait décroître. Mais chez Zeno, les *arie* apparaissent souvent cousues comme *après coup* dans le tissu d'un texte dont elles ne sont pas (encore) la conclusion logique. Et,

quoi qu'on en ait dit, la place de ces airs reste chez lui variable, même si ils ont tendance à se stabiliser en fin de scène, ou en début, dans les moments pathétiques.

Les *arie* n'intéressent que peu Zeno, qui se sait poète médiocre ; il ne se préoccupe donc pas d'en rationaliser la coupe, variant un peu au hasard le nombre de vers et de pieds, peinant à différencier la versification de l'air de celle du récit. En lui-même, le style de Zeno est anti-lyrique (ce en quoi, d'ailleurs, il joue un rôle dans la "réforme" du livret). Cette tendance à conserver dans l'air un langage persuasif, dialogique, "ratiocinant", manifeste une incompréhension du caractère avant tout hédoniste du morceau : si Zeno tend à faire de l'air une ponctuation significative du dialogue, il ne parvient pas toujours à en individualiser la forme. En voici un exemple, tiré d'*Andromaca* (V, 2) :

<i>Cresce in gran fiume</i>	Ce petit ruisseau aussi
<i>Anche quel ruscelletto</i>	Se change en un grand fleuve,
<i>E quel torrente altier</i>	Et ce torrent superbe
<i>Si rompe in sassi.</i>	Se rompt sur les rochers.
<i>Spande pianta i gran rami</i>	Tel arbre étend ses branches
<i>Oltre il costume,</i>	Plus loin que de coutume,
<i>Che poi percossa o guasta</i>	Et puis, rongé par le ver
<i>Da fulmine o da tarlo</i>	Ou frappé par la foudre,
<i>Arida stassi.</i>	Il dépérit.

Zeno apparaît donc incapable ou non désireux de parvenir à un modèle structurel canonique en renonçant à toute ambiguïté stylistique : tout au plus parvient-il à limiter, en fin de carrière, le nombre des décors, des scènes et, de façon moins évidente, des airs (qui atteint quarante et un dans *Lucio Vero* et se stabilise dans les années vingt autour de la trentaine). Mais, d'autre part, il ne renonce pas définitivement à l'idée de rattacher les intermèdes (intervenant en place de nos entractes) au drame principal, dans lequel ils étaient à l'origine d'autant plus facilement introduits que les livrets du XVII^e, ceux d'un Minato, d'un Faustini, ne représentaient guère qu'une juxtaposition de « sketches », plus ou moins bien reliés entre eux, où alternaient comique et tragique. Zeno, dans ses livrets vénitiens, intègre encore les personnages de l'intermède comique au drame, où ils n'ont d'ailleurs que le statut de serviteurs, de comparses sans réelle utilité dramatique. L'auteur donne alors l'impression d'ajouter simplement ce qui lui convient dans l'opéra à ce qui lui plaît dans la tragédie.

Cette tentative de conciliation sans sacrifice n'est pas sans poser lui des problèmes fonctionnels. Très souvent, ses pièces succombent sous un excès de matière, notamment sous l'abondance des rôles et, donc, des intrigues. Le défaut principal de ses trames réside dans leur développement ; l'imagination qui lui permet de définir les rapports initiaux complexes unissant ses nombreux héros finit par fléchir dans l'entreprise périlleuse de varier, faire évoluer et, finalement, dénouer ces rapports. Dans *Ambleto*⁹, chaque acte revient sur les deux mêmes péripéties : Siffrido tente trois fois d'assassiner l'usurpateur Fengone et rate trois fois son coup ; à plusieurs reprises, Fengone monte un stratagème afin d'apprendre si la folie d'Ambleto est vraie ou feinte, et il n'apprend jamais rien. Dans *Andromaca*, Astianatte est menacé trois fois de mort, sans qu'Andromaque cède aux pressions d'Ulysse ni de Pyrrhus ; et dans *Griselda*, c'est aussi trois fois en vain qu'Ottone menace Griselda de lui prendre son fils, de le tuer, ou de la violer !

Il en résulte que, par contraste, les dénouements apparaissent brusques, plaqués de façon artificielle, comme décidés dans un mouvement d'impatience : après avoir, durant trois actes, idolâtré Berenice (au point de la menacer du poison, de tenter de faire assassiner son époux) et complètement dédaigné Lucilla, Lucio Vero, dans la pièce qui porte son nom, ouvre finalement les bras à cette dernière, qui vient de fomenter contre lui une révolte de soldats.

En revanche, l'on voit ce que Zeno apporte de théâtre à un art lyrique trop souvent enfermé dans l'affectation : tentatives de meurtres, viols, parricides, trahisons, mensonges, duels et, surtout, grande crudité du langage, rien ne lui fait peur. A l'inverse de son successeur Métastase, ses personnages fuient l'introspection, l'auto-analyse, pour se définir tout entier par leurs actes ou, du moins, les paroles qu'ils profèrent. Chaque rôle, à chaque instant, apparaît ainsi figé en un sentiment unique, et, ce qui est plus particulier à Zeno, ce rôle reste lié, dans la continuité, à une unique attitude *active* : dans *Griselda*, il n'y a apparemment pas de second degré, Gualtiero n'est que cruauté, Ottone que brutalité et, Griselda, fidélité inébranlable, d'une telle fermeté qu'elle en devient parodique.

⁹ Il s'agit bien de l'histoire d'Hamlet, mais l'on est désormais d'avis qu'en 1705 Zeno ni Pariati ne pouvait connaître la pièce de Shakespeare et qu'ils ont tiré leur argument de la *Gesta danorum* (1150) de Saxo Grammaticus (source shakespearienne).

Mais, s'il est vrai que le non-dit et la subtilité psychologique sont absents de ses dialogues, nous ne pouvons pas affirmer pour autant que les pièces de Zeno sont fermées aux troubles du subconscient : encore une fois, en conformité avec les préceptes d'Aristote, ce sont les agissements des héros qui révèlent leur complexité. Le jeu du chat et de la souris opposant Ulisse à Andromaca ; l'affreuse vertu de Cajo Fabbrizio qui, alors que Pirro lui a laissé le soin de juger sa fille pour pouvoir l'absoudre, la condamne ; et, plus que tout, l'inexplicable attitude de Gerilda, épouse (dans *Ambleto*) de l'assassin de son mari, qu'elle hait, mais sauve de trois attentats sans jamais vouloir lui en révéler l'auteur - sont autant d'exemples de l'attirance perverse qu'affiche Zeno pour les cruautés mentales, les sentiments équivoques, les rapports de force sous-tendus d'érotisme.

Enfin, et surtout, ce qui fait de Zeno un grand dramaturge, c'est son aptitude à résumer en une anecdote frappante ce que de longs discours échoueraient à décrire. En ce sens, c'est l'anti-Calzabigi (le fameux librettiste de l'*Orfeo* et de l'*Alceste* de Gluck), auteur qui sacrifiera totalement l'intrication théâtrale à l'épanchement lyrique.

La fin de l'Acte II de *Griselda* exprime au mieux le génie de Zeno. Gualtiero a (apparemment) répudié son épouse Griselda, pour prétendre à la main de la jeune Costanza. Griselda, qui a repris son ancien état de bergère, se voit pour sa part en butte à la persécution amoureuse d'Ottone, qui, afin d'obtenir ses faveurs, ne cesse de menacer de mort son fils. A l'Acte II, Costanza participe à une chasse donnée par son futur époux. Lasse, elle se réfugie dans une cabane, où elle découvre Griselda endormie. La vue de cette femme inconnue l'émeut outre mesure. Dans son sommeil, Griselda pleure sa fille perdue et, tout en dormant, tend les bras à Costanza (qui, sans qu'elle le sache, est en effet cette fille, que Gualtiero a fait élever à l'étranger pour la soustraire à la vindicte populaire, hostile à l'enfant d'une bergère). Lorsqu'elle s'éveille, Griselda se rend compte qu'elle tient embrassée sa rivale. S'ensuit un magnifique duo où s'exprime à demi mots une foule de sentiments complexes : la beauté musicale du morceau se voit ici renforcée par la densité psychique de l'action.

Arrive alors Gualtiero. Fidèle à son rôle, il reproche à Costanza de frayer avec une femme du peuple. Lorsqu'on annonce l'arrivée d'Ottone, armé et prêt à s'emparer par force de Griselda, Gualtiero feint d'abandonner à son sort son ancienne épouse. En fait, il se dissimule en compagnie de Costanza. Ottone paraît et ordonne à ses gens d'enlever Griselda, affirmant

qu'il agit ainsi sur l'ordre du roi Gualtiero. Mais celui-ci se découvre, accable Ottone de sarcasmes (« *Il re l'impone ? Sei troppo fido, Ottone !* ») et le fait arrêter. Gualtiero ne déroge pourtant pas à sa cruauté factice : il permet à Griselda de revenir à la cour, mais sous l'habit d'une servante. L'Acte se clôt sur un trio (ou une succession de trois airs, dans la version primitive) dans lequel Griselda continue à clamer sa fidélité, Gualtiero sa (prétendue) haine pour sa femme et Costanza son amitié pour la « bergère » qu'elle vient de rencontrer.

La musique opère ici comme soulagement des tensions accumulées au fil des rebondissements. Les affects exprimés dans les airs se trouvent dramatiquement justifiés et leur épanchement l'est tout autant, car le spectateur, tenu jusqu'ici en haleine, l'attendait avec impatience. Partition et drame se cautionnent l'un l'autre : le second s'est déroulé sans temps morts mais au fil d'un texte riche en double sens et jeux de mots ; la première trouve sa naturelle place en exprimant ce que les mots ont jusqu'ici caché.

Certes, ce procédé, qui constitue la clef d'un livret réussi, n'est encore élaboré que de façon expérimentale, sans « système », par des moyens encore grossiers (récits trop longs, airs trop peu mélodieux, action outrée). Il appartiendra à Métastase de le polir, en en rendant complice le spectateur qui, amené à anticiper sur la structure dramatique grâce à la limpidité avec laquelle elle est conçue, verra alors son plaisir multiplié par cette familiarité, qui n'exclut pas l'effet de surprise ménagé par les rebondissements. Il n'empêche que c'est véritablement sur ce terrain que Zeno innove : intuitivement, il a su mêler à la vigueur objective du drame cette abondance psychique qui, échappant aux mots, appelle la musique. Ce qui en fait pour nous, chercheurs du XXI^e siècle nourris de psychanalyse, un des dramaturges italiens les plus passionnants à étudier...

Beaucoup d'autres librettistes seraient à citer : nous renvoyons ceux qui souhaitent avoir une vision plus complète de cette période d'effervescence dramaturgique à l'excellent ouvrage de Robert Freeman¹⁰, dont nous ne partageons cependant pas toutes les options. Parmi les auteurs que citent Freeman, les Vénitiens Aurelio Aureli (1652-1708) ou Matteo Noris (?-1714) nous apparaissent encore trop attachés à l'esthétique fantasque propre à leur cité pour être comptés au nombre des

¹⁰ *Opera without drama - Currents of change in italian opera, 1675-1725*, Uni Research Press, New York, 1987.

« réformateurs » (encore que le *Tito Manlio*, 1697, du second manifeste un intérêt moderne pour l'histoire et une construction spatio-temporelle désormais cohérente).

Plus tardifs, l'abbé Francesco Silvani (1660-1728?), et Domenico Lalli (1679-1741 - de son vrai nom Sebastian Biancardi), comptèrent parmi les collaborateurs préférés de Vivaldi. Mais ces auteurs sont, avant tout, des « faiseurs », des trousseurs de textes aux ordres de l'imprésario-compositeur, des plagiaires efficaces du répertoire français ou espagnol. Ainsi, *La Forza del sangue* (1711) et *I Veri amici* (1713, écrit en collaboration avec Lalli) de Silvani s'inspirent-ils tous deux de *Héraclius* (1647) de Corneille. Lalli, pour sa part, réalisa en 1710 une adaptation homonyme de *L'Amour tyrannique* (1638) de Scudéry, dont il tira une seconde mouture en 1720, sous le titre de *Farasmane* : à l'occasion, il conserva à la pièce sa structure en cinq actes, mais celle-ci disparut au cours des adaptations suivantes (dont celle de Haendel, parue la même année sous le titre de *Radamisto*).

Tout aussi peu tenté par la prospective dramatique, Pietro Pariati (1665-1733) mérite d'être signalé pour son « association » Zeno, auquel il prêta ses talents de versificateur, sa langue apparaissant aussi lyrique et expressive que celle de Zeno était anguleuse. Livré à lui-même, cependant, Pariati ne fait pas montre de la même virtuosité scénaristique que son partenaire, et, malgré l'attention qu'il prête à l'unité de temps, se perd dans l'incontournable problème de la liaison des scènes. Si les textes qu'il produit pour la cour de Vienne (souvent en tandem avec un musicien trop négligé, Johann Joseph Fux) constituent un précédent à l'activité de Métastase, c'est plutôt dans le domaine de la fête théâtrale, de la sérénade, de l'oratorio, où ses qualités de poète trouvent à s'exercer sans que se manifestent ses faiblesses de dramaturge.

Deux auteurs en revanche proposèrent des pistes qui, bien que non exploitées par la postérité, plaidèrent pour la dignité littéraire de l'opéra italien. Le premier est le comte Girolamo Frigimelica Roberti (1653-1732), chef de file de l'Académie padouane des *Ricoverati*¹¹. Zélateur intransigeant de la *Poétique* d'Aristote et de l'*Art poétique* d'Horace, admirateur du théâtre français, il laissa onze livrets, dont aucun ne porte le

¹¹ Littéralement: des "hospitalisés", c'est-à-dire, sans doute, des rescapés d'une médiocre tradition littéraire. Cette Académie est une "filiale" de l'Arcadia.

titre de *melodramma*, mais seulement celui de "tragédie" ou de "tragi-comédie". Tous en cinq actes, ils incluent de nombreux ballets et chœurs (caractéristiques françaises), se plient au respect des unités aristotéliennes, de la cohérence psychologique, et adoptent un ton résolument noble et pathétique. Les sujets préférés par Frigimelica Roberti sont ceux tirés de l'histoire, principalement romaine, à propos desquels l'auteur cite longuement ses sources dans des préfaces non dépourvues de pédantisme.

Isolé dans la rigueur de son esthétique, Roberti n'intéressa que peu les impresarios et ne connut de succès qu'à l'occasion de sa collaboration avec Alessandro Scarlatti (*Il Mitridate Eupatore* et *Il Trionfo della libertà*, donnés à Venise en 1707), dont le génie entraînait en osmose avec le sien. Scarlatti devait d'ailleurs connaître une désaffection semblable à la sienne dès les années 1710 : tous deux se distinguaient trop nettement à la fois de l'ancienne école vénitienne et du nouveau style napolitain. L'un des traits qui distinguent Roberti des librettistes de son temps, outre son attachement aux formes extérieures de la tragédie classique, est la non-soumission au principe du *lieto fine* : la cruelle fin du *Trionfo della libertà*, qui narre le tragique sacrifice de ses deux fils par Brutus, au nom de la loi et de la liberté romaines, annonce beaucoup plus l'art d'un Alfieri que celui d'un Zeno ou d'un Métastase.

Tout aussi marginal apparaîtrait le cas d'Antonio Salvi (1664?-1724?). A l'inverse de ses rivaux, qui eurent une activité mercenaire dans diverses villes et pour divers employeurs, Salvi eut la chance - ou la malchance - de ne servir qu'un seul maître, le prince Ferdinand de Médicis, héritier du grand-duc de Toscane, auquel il servit de poète et de médecin au moins jusqu'en 1715, au sein de la petite cour de Pratolino (région de Florence). Ce poste provincial, mal rémunéré mais stable, lui permit de développer son propre art dramatique, novateur bien qu'indépendant des modes. Et il est intéressant de remarquer que, tout en ne participant que de loin aux débats menés par les académies romaine et vénitienne autour des « règles » du livret, Salvi parvint, avant nombre de ses collègues, à un équilibre pragmatique entre dignité théâtrale et exigences opératiques, lequel confère à ses vingt-et-un drames une vigueur, une liberté, une souplesse que n'ont pas ceux d'Apostolo Zeno.

Parmi les titres de gloire de Salvi figure la capacité à respecter la règle essentielle de la dramaturgie classique, qui est celle de l'unité

d'action : même s'il sacrifie à l'habitude du « double couple d'amoureux » instillée par le public, il donne toujours l'impression que ces personnages secondaires sont nécessaires à l'intrigue principale. Bien avant que Métastase instaure (tacitement), le quota idéal de six personnages par opéra, Salvi se limite de façon quasi constante à sept acteurs, ce qui est aussi le nombre moyen des protagonistes d'une tragédie de Racine.

Notons d'ailleurs que Salvi est l'un des librettistes à s'être inspiré avec le plus de bonheur du théâtre français. Non pas tant de Racine (dont il n'adapte qu'*Andromaque*), difficile à transposer à l'opéra, que de Pierre Corneille (*Pertharite*, *Don Sanche d'Aragon*), de son frère Thomas (*Antiochus*, *Timocrate*, *le Comte d'Essex*, *Le géôlier de soi-même*), de Jacques Pradon (*Tamerlan*) ou de Jean Galbert de Campistron (*Arminius*).

Les sujets qu'il retient impliquent presque tous une action violente, avec mort en coulisses (*Rodelinda*, *Il gran Tamerlano*), voire en scène (*Ginevra*), meurtre programmé (*Ipermestra*, *Arminio*), trahison amoureuse (*Berenice*) et bataille sanglante (*Amore vince l'odio*). Surtout, on note une préférence, inhabituelle en ce temps, pour les histoires tirées du monde médiéval (*Ginevra*, *Rodelinda*), de l'Antiquité tardive (*Adelaide*), voire de la Renaissance, ou d'une époque plus proche encore mais impliquant une contrée exotique (*Il gran Tamerlano* ; *Le Tartare en Chine*, qui inspirera Métastase et Voltaire ; *Scanderbeg*, qui se déroule en Albanie). En somme, l'on trouve dans ses histoires une tonalité pré-romantique, une force brute qui n'affiche guère de parenté avec le classicisme galant et civilisé d'un Métastase.

En revanche, Salvi anticipe sur ce dernier en optant pour une structure rationnelle et fluide, particulièrement travaillée au niveau de la liaison des scènes¹² et de la disposition des airs. Concernant ces derniers, il convient de souligner la prédominance des « airs d'action » sur les airs métaphoriques - dont on ne trouve aucun exemple dans *Ginevra*, comme dans la plupart des pièces de jeunesse de Salvi. De façon significative, si la plupart des airs tombent en fin de scène, c'est que chaque scène contient une et une seule action dramatique, dont l'air entérine la résolution. Pour ce qui est des unités de lieu et de temps, elles sont respectées dans la mesure où

¹² Succession des scènes par « rotation autour d'un personnage, A » : AB, AC, AD (exemple : scènes 1 à 3 de l'Acte II d'*Ariodante*) ; par « substitution en chaîne » : AB, BC, CD (Acte I, scènes 9 et 10) ; « par réduction » : ABC, AB, A (scènes 2 à 4 de l'Acte I).

elles ne contraignent pas la narration : si *Ginevra* réclame onze décors différents, dix d'entre eux se limitent à l'enceinte du palais royal d'Ecosse, et il est aisé de comprendre que l'action se déroule en environ deux jours (séparés par la nuit de l'Acte II).

Si Salvi brille par son instinct dramatique, comme Zeno, il se distingue aussi, à la différence de ce dernier, par sa familiarité avec la scène lyrique. On peut le considérer comme le premier librettiste à avoir véritablement saisi quelles proportions, quel rythme conviennent à un livret d'opéra, à avoir su l'émanciper du modèle théâtral sans jamais le subordonner aux exigences purement musicales (la presque totale absence d'airs métaphoriques prouve que, chez Salvi, c'est l'action qui domine). La façon dont il adapte des sources aussi diverses que L'Arioste et Corneille se fait toujours dans le sens de l'économie, du resserrement, de l'efficacité mais ne sacrifie pas pour autant les occasions d'épanchement.

Par exemple, de l'histoire de *Ginevra* il exclut le rôle de Rinaldo (qui, dans l'épopée, combattait le méchant Polinesso et ramenait la paix), renforçant ainsi ceux du protagoniste (Ariodante) et de son frère (Lurcanio). De même, dans *Rodelinda*, il fait intervenir le héros Bertarido dès la moitié de son premier Acte, quand Corneille n'introduisait son rôle-titre (Pertharite) qu'à la fin de l'Acte III ! Parallèlement, il réduit la complexité des intrigues de cour (celles de Polinesso à la cour d'Ecosse, les débats Rodelinde/Grimoald à la cour lombarde) afin de ménager des respirations lyriques absentes des œuvres originales (méditation de Rodelinda devant le tombeau ou la prison de son époux ; désespoir d'Ariodante).

C'est pourquoi Salvi restera une valeur sûre après sa mort. Haendel y aura ainsi recours tout au long de sa carrière : d'abord en 1725, avec la sublime *Rodelinda* (1710, pour Salvi) ; puis en 1726 pour *Scipione* (*Publio Cornelio Scipione* de Salvi, 1704), en 1729 pour *Lotario* (*Adelaide*, 1722), en 1732 pour *Sosarme* (*Dionisio re di Portogallo*, 1707), pour *Ariodante* en 1735 (*Ginevra*, 1708), et, finalement, en 1737, pour *Arminio* (1703) et *Berenice* (1709).

Pour conclure et en manière de simplification, l'on pourrait dire que Zeno a réinjecté au sein de l'opéra les exigences du théâtre ; et que, de son côté, Salvi a tempéré ces dernières par sa compréhension des nécessités de la représentation. D'un côté, l'apport est celui d'un lettré assez dédaigneux de la pratique mais attentif à la force des situations ; de l'autre, l'apport est

celui d'un praticien, capable de certains sacrifices au nom de l'efficacité lyrique.

Il incombera à Métastase de réconcilier ces deux points de vue. Non pas tant par le biais d'un système, d'une série de codes qu'il ne se préoccupa jamais d'édicter (ses seules considérations théoriques sur l'art du livret date de ses dernières années, de l'achèvement de son *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*). Plutôt par la grâce d'une grande facilité poétique, nourrie d'une pratique intensive et juvénile de l'improvisation, ainsi que d'une sensibilité proprement musicale (« je ne peux rien écrire dont je n'imagine la mise en musique », affirmera-t-il), complétée de cette rigueur apollinienne que lui autorise sa charge officielle, laquelle le laisse libre de concevoir ses drames sans avoir à se préoccuper des modalités de leur exécution. Ces conditions idéales, seules, lui permettront de mettre au point une dramaturgie librettistique d'une absolue cohérence et d'une redoutable efficacité.

Ces circonstances ne s'étant plus retrouvées au cours de l'histoire, il est naturel de penser que jamais l'art du livret ne connut de plus évident apogée...

Olivier ROUVIERE