

LE SARDANAPALO (1678) DE FRESCHI **Pratiques théâtrales et musicales du contraste** **dans l'opéra vénitien du XVII^e siècle**

En 1678, le librettiste Carlo Maderni et le compositeur Domenico Freschi donnent, pour le théâtre Sant' Angelo de Venise, un opéra de sujet historique : Sardanapalo. Centré autour de la figure royale de Sardanapale, l'ouvrage reprend et développe les éléments que nous transmet l'historien latin Justin dans son Abrégé des histoires philippiques. Homme avide de sexe, aimant filer et s'habiller en femme, il incarne l'immoralité et la luxure. Le choix d'un tel sujet est inédit dans la programmation du théâtre Sant' Angelo mais aussi dans les répertoires des théâtres italiens du XVII^e siècle. Ainsi, Sardanapalo interroge cette notion de nouveauté en termes de création poétique et lyrique : plus qu'un phénomène artistique, celle-ci devient un enjeu économique et esthétique.

Venise occupe une place d'importance sur les scènes lyriques italiennes du XVII^e siècle. Dès la création du premier théâtre public en 1637, elle se démarque des autres cités italiennes par la qualité des spectacles produits et la richesse des créations. Ville d'opéras, elle permet de faire rencontrer alors les librettistes, compositeurs et les hommes d'influence qui œuvrent pour la réalisation du théâtre lyrique. Venise est ainsi une plaque tournante dans le domaine de la création musicale. Les compositeurs affluent des provinces de l'Italie du Nord pour pouvoir faire représenter leurs opéras. Cette volonté de réussir une carrière théâtrale dans la cité lacustre est donnée en exemple par Domenico Freschi, maître de chapelle à Vicence. Comme Franceschini¹ et Tomasi², Freschi est attiré par

¹ Le théâtre reprend en 1677 l'*Arsinoe* de Franceschini déjà représentée à Bologne en 1676.

le prestige des théâtres vénitiens parmi lesquels le *Teatro Sant' Angelo*³. Grand pourvoyeur d'ouvrages lyriques, celui-ci le révèle aux yeux de ses contemporains. Après des débuts en 1671 avec *Ifide greca* pour le *Teatro ai Saloni*⁴, la carrière de ce dernier prend un élan remarquable avec deux opéras écrits pour le *Teatro Sant' Angelo* : *Elena rapita da Paride* (1677) et *Circe* (1679). À cette époque, Freschi met en musique des livrets promouvant des thèmes antiques, plus précisément des intrigues inspirées par Homère. Par la nouveauté de son sujet, *Sardanapalo* (1678) rompt avec les œuvres précédentes représentées dans ce théâtre entre 1677 et 1680. Si les amours du roi Sardanapalo ne représentent pas une originalité en matière d'intrigue, elles dévoilent cependant le caractère sulfureux du thème. L'immoralité dont fait preuve le personnage s'immisce dans toute l'œuvre, depuis les gestes et attitudes en eux-mêmes de Sardanapalo jusqu'à la création de situations empreintes d'érotisme et de comique. Ces registres ne semblent pas observer de cohérence. La fin funeste du roi contribue à introduire l'univers tragique au sein de l'intrigue mais sa mort est contredite par le *lieto fine*. Aussi, cette apparente invraisemblance, qui est révélatrice d'une esthétique du livret, nous incite à comprendre dans quelles mesures le librettiste opère le mélange de situations aussi dissemblables. Quels liens peuvent être pourtant relevés entre ces différents éléments ? Quel est le sens de ce besoin de nouveauté au sein de l'opéra ? Est-il le seul facteur présidant à la création ?

Notre réflexion, qui mettra en valeur la notion de contraste dans l'opéra vénitien du XVII^e siècle, sera développée sous l'angle des situations dramatiques puis de leur traitement musical. Après avoir replacé l'opéra de Freschi dans le contexte socioculturel de l'époque, notre analyse se concentrera sur l'un des aspects les plus révélateurs de cette pensée : l'idée de luxure qu'incarne Sardanapalo lui-même. La musique apporte une dimension supplémentaire à cette problématique. L'air, en tant

² D'après le livret de *Sesto Tarquinio* (1678), il serait « Virtuoso di Camera del Serenissimo Duca di Mantova ».

³ Il ouvre ses portes le 11 janvier 1677 avec l'*Elena rapita da Paride* de Freschi. Cf. Eleanor Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera, A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 121.

⁴ Ce théâtre qui appartient à l'*Accademia* dans le quartier *San Gregorio*. Cf. Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell' esatta notitia de' teatri della città di Venezia*, Firenze, Arnaldo Forni Editore, coll. « Biblioteca Bononiensis », 1979, p. 25.

qu'illustration d'affects et de situations précises, montre chez Freschi une variété des techniques et des contextures musicales.

1. Un thème historique inédit en 1678

Le thème abordé au travers de l'opéra *Sardanapalo* est totalement unique dans le paysage lyrique italien du XVII^e siècle. Donné le 10 décembre 1678, l'opéra naît de la collaboration du librettiste Carlo Maderni et du compositeur Domenico Freschi⁵. Les défauts de conception qu'admet Maderni lui-même dans l'avertissement au lecteur du livret sont compensés par la douceur qui se dégage de la musique de Freschi :

Bensì t'assicuro, che ad' ogni difetto, che potesse essere nel Drama supplirà in tutto la Virtù del Mol.to Reverendo Sig. D. Domenico Freschi, il quale con la dolcezza delle sue note supererà ogni aspettazione.⁶

Le compliment de Maderni à l'égard du compositeur est peut-être la raison de la reprise de *Sardanapalo* entre 1678 et 1683 : à Vérone⁷ et à Reggio Emilia⁸ en 1681, à Pavie en 1683. Si des antécédents littéraires n'ont pas été trouvés avant 1678, quelques œuvres sur le même sujet naissent en revanche après cette date. Elles sont toutes créées au XIX^e siècle : le *melodramma* éponyme (1844) de Giulio Litta, le ballet *Sardanapalo, re d'Assiria* (1867) mis en musique par Peter Ludwig Hertel et l'opéra *Sardanapalo* (1880) de Giuseppe Libani. Égrainé au fil des siècles, le thème ne montre pas une continuité chronologique témoignant ainsi d'une période creuse entre 1678

⁵ L'opéra est dédié au patricien Carlo Vincenzo Giovanelli, élevé en 1678 au rang de « Conti del Sacro Romano Impero » par l'empereur Leopold Ier. Cf. Francesco Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, Dalla tipografia di Alvisopoli, 1830, p. 374.

⁶ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, Venetia, Presso Francesco Nicolini, 1679, p. 6.

Les livrets cités sont consultables sur internet à l'adresse suivante : http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

⁷ La bibliothèque de Roanne détient un exemplaire de ce livret sous la côte Bou 356. Celui-ci comporte des coupures par rapport à la version originale.

⁸ Le titre devient *L'onor vindicato o sia L'Armisia gran dinastessa di Tauris*.

et 1844⁹. La rareté de *Sardanapalo* dans l'univers artistique italien montre que toutes ces créations, isolées, sont le reflet d'un attachement à un lieu particulier et à des auteurs précis. Leur conception témoigne d'une conscience créatrice affranchie des goûts de son époque.

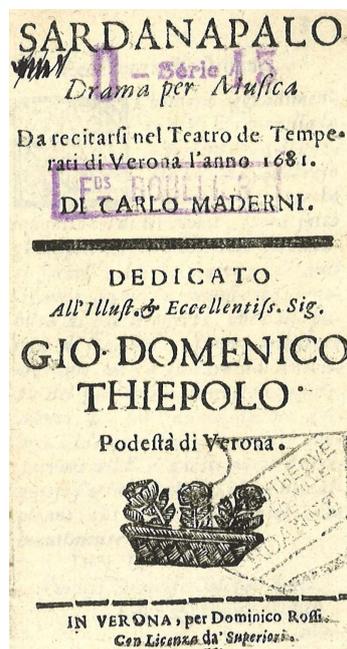


Figure n°1 : Frontispice du livret *Sardanapalo* (1681)
Collection Médiathèque de Roanne, Bou 356

L'écriture du livret de Maderni s'inscrit dans le développement des liens entre l'opéra et l'histoire à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ainsi, les opéras des années 1670 explorent l'univers antique sous des formes diverses que ce soit grâce aux histoires grecques, romaines ou orientales. Le livret de *Sardanapalo*, par la situation historique auquel il se réfère, se rattache à l'Orient puisque l'action se déroule dans la Babylone du VII^e siècle avant Jésus-Christ. Les sujets orientaux ont déjà été explorés

⁹ Une seule exception a pu cependant être relevée au XVIII^e siècle. Il s'agit du *Sardanapalo re degli Assiri* (1788), un *ballo eroico tragico* donné au *Teatro San Benedetto* de Venise à la suite de l'*Ageliso* d'Andreozzi.

quelques années avant la représentation de cet opéra. En effet, la *Semiramide* (1670) de Moniglia et Ziani s'inspire par exemple de la reine assyrienne Sémiramis. Après cette œuvre, plusieurs livrets abordent le thème oriental dans la décennie 1670-1680 : *Dario in Babilonia* (1671), *Giocasta, regina d'Armenia* (1676), *Astiage* (1676) et *Alessandro Magno in Sidone* (1679). La composition de ces opéras et plus encore de *Sardanapalo* confirme le goût des librettistes et des impresarios portés vers des sujets qui promeuvent une certaine vision de l'exotisme¹⁰. Ces choix ne sont pas innocents. Ils trahissent les impératifs financiers des théâtres. C'est dans cette perspective qu'il faut ainsi concevoir la notion de nouveauté dans la création lyrique vénitienne du XVII^e siècle¹¹.

En 1676, la présence de trois théâtres d'opéras à Venise¹² impose une compétition rude entre eux à laquelle chacun doit se livrer pour garantir ses propres intérêts économiques. L'inauguration du *Teatro Sant' Angelo* en 1677 vient renforcer le climat de tension entre les établissements ce qui incite d'autant plus les théâtres à créer de nouveaux opéras¹³.

	Nombre total d'opéras représentés dans les théâtres vénitiens	Opéras créés au <i>Teatro Sant' Angelo</i>
1670	6	0
1671	4	0
1672	5	0
1673	2	0
1674	5	0
1675	4	0

¹⁰ La notion a été introduite dans la langue italienne à la fin du XVIII^e siècle par le biais de l'adjectif *esotico* et du substantif *esoticità* comme le confirme le dictionnaire de Francesco d'Alberti di Villanuova. Si celle-ci n'a pas été utilisée au cours du XVII^e siècle, elle existait en revanche dans les consciences littéraires de l'époque.

¹¹ Giovanni Crescimbeni souligne dans *La bellezza della volgar poesia* (1700) le besoin de nouveauté que recherche le public dans le genre lyrique. Cf. Ellen Rosand, *Opera in Seveenteenth Century, The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, p. 434

¹² Outre les lieux de représentation privés, les théâtres du *Sant' Angelo*, du *San Giovanni Grisostomo e Paolo*, du *San Cassiano*, du *San Giovanni e Paolo* et du *San Salvatore*, qui ont une activité intense au moment de la création de *Sardanapalo*, proposent la plupart du temps une programmation lyrique originale.

¹³ Eleanor Selfridge-Field, ouvr. cité, p. 100 et 137.

1676	6	0
1677	7	2
1678	8	3
1679	8	1
1680	12	2
	67	8

Tableau n°1 : Proportion des opéras représentés à Venise et au Teatro Sant' Angelo entre 1670 et 1680

Les poètes, soumis à ces contraintes, font preuve d'inventivité et d'originalité dans la sélection des sujets d'opéras. Certaines histoires, connues du public¹⁴, ont ainsi été nouvellement mises en musique au *Sant' Angelo*. C'est par exemple le cas du livret de *Circe* écrit par Cristoforo Ivanovich. Avant d'avoir été donné en 1679, celui-ci a été représenté pour la première fois à Vienne en 1665. Parallèlement à ces thèmes anciens, des sujets non exploités apparaissent dans les programmations du théâtre : *Tullia superba* (1678), *Sardanapalo*, *L'Odoacre* (1680). Jeune théâtre en 1678, le *Sant' Angelo* tente de trouver sa propre empreinte parmi les autres théâtres vénitiens, dont certains sont très actifs en termes de représentation d'ouvrages lyriques. La stratégie commerciale mise au point par Francesco Santorini¹⁵ s'est sans doute montrée efficace puisque tous les livrets, à l'exception de *La Circe*, ont été repris dans d'autres villes italiennes. En l'espace de quatre ans, *La Tullia superba* investit les théâtres de Reggio, Bologne, Brescia, Vérone et Lucques¹⁶ grâce à la musique de Freschi. Les reprises de l'opéra, comme celles de *Sardanapalo*, illustrent la diffusion du drame vénitien dans le Nord de l'Italie¹⁷. Avec ce procédé de transformation du texte poétique et de la matière musicale propre au phénomène de reprise,

¹⁴ Le thème d'Hélène de Troie apparaît en 1659 au *Teatro San Cassiano* et en 1677 au *Teatro Sant' Angelo* avec *L'Elena rapita da Paride* de Freschi.

¹⁵ D'abord *impresario* du *Teatro San Moisè*, Santorini est à l'origine de la construction du *Teatro San Angelo*. Le livret de *Pompeo Magno in Cilicia* (1681) de Freschi mentionne le fait qu'il en est l'*impresario*. Il est probable que Santorini occupe déjà cette fonction à partir de 1677. Cf. Eleanor Selfridge-Field, ouvr. cité, p. 147.

¹⁶ Claudio Sartori, ouvr. cité, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, vol. 5, 1992, p. 411, n°24090-24095

¹⁷ Le genre lyrique peut également se propager dans l'Italie du Sud selon le trajet Venise-Naples. Cf. Dinko Fabris, « Statira da Venezia a Napoli » in *Francesco Cavalli, La circolazione dell'Opera Veneziana nel Seicento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2005, p. 174.

l'opéra vénitien se développe de manière considérable hors de Venise renouvelant aussi bien les vers que les partitions.

Les fondements historiques de *Sardanapalo* s'appuient sur l'histoire du roi d'Assyrie Assurbanipal dit Sardanapale que la postérité a immortalisé principalement en raison de sa cruauté et de son attitude dépravée. Dans un projet d'expansion de son royaume, Sardanapale engage une guerre contre les Babyloniens mais l'issue ne tourne pas en sa faveur. Ne souhaitant pas tomber entre les mains de ses ennemis, il organise son propre suicide, le massacre de ses femmes, de ses eunuques et de ses chevaux ainsi que le grand incendie de son palais. La renommée de Sardanapale se construit principalement au regard de cet événement. Les témoignages grecs puis latins contribuent à donner l'image d'un roi meurtrier que transmet également le livret de Maderni. En effet, l'avant-dernière scène de l'opéra (III, 17) est conforme à l'histoire du monarque en cela qu'elle représente à la fois son suicide et l'incendie de son palais¹⁸.

Pour construire son intrigue, Maderni se base sur l'*Abrégé des histoires philippiques* de Justin¹⁹, un historien romain du III^e siècle après Jésus-Christ. De nombreuses publications de l'ouvrage ont été faites à Venise entre le XV^e et le XIX^e siècle. Au cours du XVII^e siècle, celles-ci s'échelonnent de 1609 à 1700 mais s'amplifient entre les années 1670 et 1680 soit au moment de la création de l'opéra. Ces écrits, qui se montrent très implantés dans la cité lacustre, ont sans doute alimenté les réflexions historiographiques menées au sein des académies vénitiennes. Il reste à supposer que, malgré l'absence d'informations concernant Maderni, il ait bénéficié par son implication dans une académie ou par ses contacts avec des académiciens, des ouvrages et des idées nécessaires à l'élaboration de son livret.

Le chapitre 3 du premier livre de l'*Abrégé* décrit l'enchaînement des événements qui conduit à la mort du roi assyrien. Selon Justin, le général de Sardanapale et gouverneur de la Médie, Arbace demande à s'entretenir avec son roi. Arbace le trouve non seulement habillé en femme mais également en train de filer en compagnie de ses courtisanes. Outré par son comportement, Arbace décide de se soulever contre cet homme dépravé et

¹⁸ Cette seconde action dramatique n'est pas rare dans l'opéra vénitien des années 1670 puisqu'elle est déjà utilisée dans la scène 3 de l'acte I de *La Totila* (1677) de Legrenzi. Cf. Eleanor Selfridge-Field, ouvr. cité, p. 121-122.

¹⁹ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 6.

incapable de remplir dignement sa fonction. Une guerre s'engage alors entre Sardanapale et lui. Vaincu finalement par Arbace, Sardanapale se retire dans une pièce de son palais, fait élever un vaste bûcher et s'y jette avec ses richesses :

Postremus apud eos regnavit Sardanapalus, vir muliere corruptior. Ad hunc videndum (quòd nemini ante eum permissum fuerat) profectus ipsius Medis præpositus, nomine Arbactus, cum admitti magna ambitione ægrè obtinisset, invenit eum inter scortorum greges, purpuram colorentem, et muliebri habitu, cùm mollitia corporis, et oculorum lascivia omnes fœminas anteiret, pensa inter virgines partientem. Quibus visis indignatus tali fœminæ tantum virorum subiectum, tractantique lanam, ferrum et arma portantes parere, progressus ad socios suos, quid viderit, refert. Negat se ei parere posse, qui se fœminam malit esse, quam virum. Fit igitur coniuratio : Bellum Sardanapalo infertur, quo ille audito, non ut vir regnum defensurus, sed ut metu mortis mulieres solent, primò latebras circumspicit : mox deinde cum paucis et incompositis in bellum progreditur. Victus in regiam se recipit, et incensaque pyra et se, et divitias suas in incendium mittit : hoc solo imitatus virum. Post hæc statuitur Rex interfecto eius Arbactus, qui præfectus Medorum fuerat. Is imperium ab Assysiis ad Medos transfert.²⁰

Maderni reprend de manière fidèle la trame instaurée par Justin. La mort de Sardanapalo est la concrétisation de la haine que lui voue Arbace, « Generale de' Medi ». Le monarque, séduisant tour à tour Armisia et Nicea²¹, décide de réunir les deux femmes dans une salle du palais afin de choisir la prétendante qu'il souhaite épouser. C'est alors que le peuple se fait entendre en réclamant la mort de Sardanapalo (III, 17). Cet événement fomenté par Arbace, l'amant d'Armisia, cherche à faire vaciller le trône et le cœur de Sardanapalo. Pris de panique, le roi s'immole par le feu pour ne pas affronter la situation. Freschi choisit le récitatif pour donner à cet épisode un fort potentiel expressif. Aucun air ne vient donc interrompre la marche des événements.

²⁰ Marcus Iunianus Iustinus, *Epitoma historiarum Philippicarum Trogi Pompeii*, Venitiis, Apudioannem Salis, 1617, p. 3-4.

²¹ Armisia et Nicea sont deux personnages inventés par Maderni pour insérer une trame amoureuse dans son livret. Nicea est la favorite de Sardanapalo tandis qu'Armisia, princesse d'Assyrie, est l'aimée d'Arbace.

SARDANAPALO

Prevenuto, hà l'indegno
Il mio pigro disegno :
Ma nel Regal mio petto,
Non sortirà à l'iniquo
L'insanguinar l'infame destra. Amici
Quì s'appresti una pira ;
Le mie gioie, i tesori
Quà recate a momenti.
Su via di fiamme ardenti
Sfavilli il rogo : Io già con alma sorte
Mi preparo a la morte.

DIRCE

Sire che fai !

SARDANAPALO

Lungi da me ti porta

Le dà un calcio, e la getta à terra

Femina vil.

DIRCE

Ohime son meza morta

SARDANAPALO ad ARMISIA e a NICEA

Belle vi lascio, à Dio.
Sovra il cenere mio
Lagrimè almen spargete
Ne siate voi di tal pietade avare
Venirò in ombra ad adoravi ò care.

*Qui si getta coraggiosamente trà le fiamme è
s'abbruggia*

NICEA

Sfortunato Monarca, à che tu arrivi !

ARMISIA

Questo è il fin de Tiranni, e de lascivi.²²

Du point de vue structurel, le suicide de Sardanapalo donne un ressort tragique à l'opéra tout en assurant une résolution des deux points de tension de l'acte III : l'un d'ordre politique avec le renversement de l'autorité royale et l'autre d'autre sentimental avec la séduction d'Armisia. Le suicide, en tant qu'élément dramatique, est exceptionnel au regard des œuvres lyriques de la même époque mais celui-ci peut se comprendre dans la mesure où Maderni suit de près sa source d'inspiration. Son écriture est donc moins un geste isolé dénotant une certaine originalité que la preuve d'une volonté de se conformer à l'histoire antique²³.

Pourtant, la fin de l'opéra ne coïncide pas avec la mort de Sardanapalo. La dernière scène, qui est de l'invention de Maderni, voit réunir la majeure partie des personnages afin que soit résolue la tension accumulée au cours de la scène précédente. La poète se conforme au *lieto fine* en unissant d'un côté Armisia et Arbace et de l'autre, Nicea et Beleso. Ainsi, l'air final d'Armisia « Con la scorta del Nume di Gnido » laisse éclater sa flamme pour son amant. Pourtant, c'est sur une note amère que s'achève l'opéra²⁴ : le dénouement heureux ne fait pas oublier la catastrophe²⁵ qui s'est nouée précédemment. La représentation du terrible ne résiste pas à la convention du *lieto fine* inscrite dans le genre lyrique en lui-même. La dernière scène sauve finalement l'œuvre de l'immoralité. Le public peut alors voir, grâce au feu, une purgation des péchés commis par ce « cor dissoluto »²⁶. Par la symbolique à laquelle renvoie le personnage de Sardanapalo et par le sort qui lui est réservé, c'est la morale qui triomphe.

²² Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 58-59. La présentation de chaque extrait du *Sardanapalo* de Maderni-Freschi respecte l'orthographe et la typographie utilisée dans le livret original.

²³ La plupart du temps, les librettistes évitent d'avoir recours au suicide dans l'opéra et cela, probablement pour des raisons éthiques. Ainsi, Francesco Piccioli, librettiste de la *Messalina* (1680) et contemporain de Maderni, épargne son héroïne du suicide bien que son comportement, aussi dépravé que celui de Sardanapalo, eût suggéré un tel acte.

²⁴ Freschi illustre d'ailleurs cette idée par l'utilisation de la tonalité de *La mineur* pour l'air d'Armisia.

²⁵ Elle est nommée également passion sous la plume de Charles Batteux. Il s'agit chez Aristote d'une « action douloureuse ou destructive : comme des meurtres exécutés aux yeux des spectateurs, des tourmens cruels, des blessures, en un mot du sang répandu ». Cf. Charles Batteux, *Poétique d'Aristote*, Paris, de l'Imprimerie d'Auguste Delalain, 1829, p. 55

²⁶ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 5 : *argomento*.

2. *Sardanapalo*, une vision chamarrée de la luxure

La création d'un opéra dans l'Italie du XVII^e siècle est un acte artistique, culturel et social qui met en relief une succession de choix aussi bien poétiques, musicaux, que scénographiques et économiques. L'opéra des années 1670, dans la continuité de celui des décennies précédentes, propose un assemblage très contrasté de scènes alternant les épisodes comiques, tragiques, érotiques, pastoraux et guerriers. Sa nature hétéroclite est accentuée par la volonté d'exhiber des décors luxuriants qui se partagent entre des lieux extérieurs – « Palazzo d'Arbace in Villa circondato da ameno boschetto », « Piazza di Babilonia » – et des lieux d'intimité – Guardarobba Reggio », « Bagno reale », « Stanza degl'appartamenti d'Armisia »²⁷. L'opulence de la scénographie, qui se veut conforme au goût du monarque pour les richesses, est attestée par le *Mercure Galant* d'avril 1679²⁸. Malgré la faible proportion du nombre de décors dans *Sardanapalo*²⁹ par rapport à *Sesto Tarquinio*³⁰ (1678) ou à *Totila*³¹ (1677), le livret recense des effets scéniques fastueux. Ils sont tout d'abord assurés par une distribution multipliant les ensembles vocaux et les rôles muets : « Choro di Dame favorite di Sardanapalo », « Arcieri di Sardanapalo », « Guerrieri d'Arbace » et « Soldati di Beleso ». Ceux-ci créent une diversité dans la structure de l'œuvre et concluent de manière éloquente les actes I et II. La scène 22 clôt ainsi l'acte I par l'exécution d'un *ballo* par des demoiselles de compagnie sortant du bain. Cette conception de la scénographie est représentative d'un opéra vénitien en quête de grandeur et de diversité.

²⁷ *Ibid*, p. 8 : *Scene*.

²⁸ Le *Mercure Galant*, périodique fondé en 1672 par Donneau de Visé, recense chaque mois les événements mondains et artistiques qui se déroulent sur le sol français. La référence à *Sardanapalo* fait partie d'un article consacré aux opéras représentés à Venise entre 1678 et 1679. Cf. Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985, p. 341 : « Divers opéra ont attiré une foule extraordinaire de spectateurs sur les quatre autres théâtres. Celuy de S. Anzolo, élevé depuis deux ans par le Sieur Santorini, a servy aux representations de deux qui avoient pour titre *Sardanapale* et *Girce*. La beauté des machines et des décorations répondoit à la bonté des instrumens et de la musique. »

²⁹ L'acte I comprend quatre décors tandis que l'acte II et III proposent trois décors.

³⁰ Camillo Badovero, *Sesto Tarquinio*, Venetia, Presso Franco Nicolini, 1679, p. 10 : *Scene*.

³¹ Matteo Noris, *Totila*, Venetia, Presso Franco Nicolini, 1677, p. 10 : *Scene*.

Les scènes de bain représentent des situations dramatiques qui sont intégrées régulièrement à l'opéra des années 1670³². Elles introduisent, au sein de l'intrigue, un érotisme qui répond à une représentation implicite et parfois explicite de la sexualité. Ce détachement des valeurs morales qui est prôné quelques décennies auparavant par l'*Accademia degli Incogniti*³³, s'imisce dans l'opéra sous les traits de personnages aux mœurs sulfureuses ou sous la forme de situations qui invitent au plaisir des sens. Ce type de scènes intervient par exemple dans l'acte III de la *Tullia superba* (1678) de Freschi et dans l'acte II de la *Messalina* (1679) de Pallavicino. Ainsi, Messalina, l'épouse de l'empereur Claudio, est une femme infidèle qui séduit les hommes pour satisfaire ses désirs les plus intimes et provoquer la jalousie de Claudio. La vision de l'érotisme que suggère le librettiste est exploitée abondamment dans *Sardanapalo*.

Dès l'argument du livret, Maderni dresse le portrait psychologique de son personnage principal en présentant ses caractéristiques morales. Décrit comme un « mostro il più lascivo di sfrenata libidine »³⁴, le poète donne de lui l'image d'un roi infidèle à l'amour de sa favorite Nicea puisqu'il charme la princesse Armisia, déjà engagée auprès d'Arbace. Le procédé dramatique qu'utilise le librettiste lui permet de juxtaposer deux scènes de séduction : celle d'Armisia (I, 2), et celle de Nicea (I, 3). Au moment où Armisia et Sardanapalo se promettent de s'échanger des baisers, l'arrivée de Nicea contrarie l'intimité des deux amants. C'est grâce à ce comique de situation que le librettiste introduit des plages de détente dans la tension dramatique structurant l'intrigue.

Dans certains opéras des années 1670, les scènes comiques sont souvent liées au registre érotique. Le comportement et le discours de Sardanapalo reflètent de manière concrète ses désirs sexuels. Dans la scène 18 de l'acte I, l'air de Sardanapalo « Donne belle mi piacete » est empreint de suggestion comme l'indique le vers « Voglio tutte accarezarvi ». Le spectateur comprend parfaitement l'allusion sexuelle puisque Sardanapalo exprime son envie de posséder charnellement toutes les femmes. À cet air répond celui de Dirce « Le sue poppe son due scogli ». Le comique de l'air réside dans l'expression d'images érotiques fortes – « poppe », « bacia

³² Il semblerait que cette recherche de l'intime soit mise en valeur de manière particulière au cours de cette décennie. Morosi écrit à son tour une scène de bain pour la première scène de son *Ermelinda* (1679).

³³ Ellen Rosand, ouvr. cité, p. 37-38.

³⁴ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 5 : *argomento*.

l'onda co' suoi gorgogli » – énoncées par la nourrice Dirce³⁵ permettant ainsi un décalage entre le rôle et la situation.

Le sue poppe son due scogli
Flagellatti da un mar di latte.
Bacia l'onda co' suoi gorgogli
Del bel sen le nave intatte.³⁶

L'utilisation du langage érotique dans la bouche de Dirce se dévoile plus encore à la scène 20 de l'acte I. Sa première intervention au sein de la scène est structurée autour de l'image de l'abeille qui butine la fleur pour en recueillir le miel. Cette figure d'analogie revêt un sens audacieusement érotique que le public ne pouvait que comprendre dans la mesure où elle est héritée de la poésie italienne du XVI^e siècle³⁷. Le poète l'utilise pour évoquer le voyeurisme dont fait preuve Sardanapalo à l'égard de la nudité de Nicea et cela, en dépit de l'interdiction qui lui en a été donnée par Dirce.

Entro del bagno
Qual ape innamorata,
Nel seno di Nicea
Di sue bellezze al fiore
Vola à raccor il dolce mel d'Amore.³⁸

L'érotisme n'est pas seulement évoqué à l'aide d'un vocabulaire volontairement imagé, il se manifeste à travers les gestes. Le comportement de Sardanapalo trahit une certaine frénésie sexuelle : comme l'abeille, il souhaite goûter à sa beauté. D'autres exemples peuvent être trouvés au cours des actes II et III. Lorsque Nicea simule le fait d'avoir été poignardée, le monarque feint de lui toucher la poitrine pour regarder si elle vit encore (II, 12)³⁹. La situation est similaire dans la première scène de l'acte III. Assis sur un tapis, le roi se retrouve seul face à Armisia. Tout en la

³⁵ La tradition italienne veut que les rôles de nourrice soient assurés dans l'opéra du XVII^e siècle par des ténors. C'est encore le cas dans l'œuvre en question.

³⁶ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 23 : acte I, scène 18.

³⁷ Tasse, *L'Aminte*, traduite de l'Italien en Vers François, A La Haye : chez Levyn van Dyk, 1679, p. 41.

³⁸ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 25 : acte I, scène 20.

³⁹ *Ibid*, p. 36 : acte II, scène 12. La didascalie indique alors : « Fingendo toccar il petto à Nicea ».

charmant, il appuie sa tête contre son sein⁴⁰. Toutes les positions décrites par les didascalies font de Sardanapalo un personnage de la luxure. Cette représentation du roi assyrien que transmet le livret reste fidèle à la tradition historiographique qu'instaurent Ctésias de Cnide et Diodore de Sicile⁴¹. En ce sens, Le livret de Maderni établit une filiation poétique avec la légende antique.

L'opéra de la génération de Freschi est un théâtre des vices⁴². Le librettiste s'amuse à montrer la nature humaine sous ses aspects les plus variés et parfois les plus crus. La lascivité, symbolisée par Sardanapalo, est un vice auquel on peut en adjoindre d'autres tels que l'ambition ou la haine⁴³. Plus qu'une simple image caricaturale, le vice collabore à la structure même de l'œuvre par sa participation au nœud du drame. Bien que cette conception du livret soit développée au cours des années 1670, elle n'est en rien réduite à cette seule décennie. Au contraire, les années 1680 la prolongent au travers d'opéras tels que *Caligola delirante* (1680), *Dionisio ovvero La Virtù trionfante del Vizio* (1681), *Flavio Cuniberto* (1681) ou *Carlo re d'Italia* (1682). Dans cette perspective, l'air est le moment de l'opéra où les vices s'expriment le plus significativement car il est le lieu privilégié pour l'expression poétique mais surtout musicale des affects. Par sa capacité à mettre en valeur la diversité des affects et à les représenter sur scène, l'air instaure un trait d'union entre l'art poétique, théâtral et musical.

⁴⁰ *Ibid*, p. 43 : acte III, scène 1.

⁴¹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, traduit du grec par André François Miot, Paris, A l'Imprimerie Royale, 1834, p. 248-249.

⁴² Wendy Heller, *Emblems of Eloquence, Opera and Women's voice in Seventeenth Century Venice*, Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 229-237. Heller analyse par exemple le rôle de Semiramide dans l'opéra éponyme (1671) de Ziani.

⁴³ Une explication des vertus et des vices est insérée dans le livret de *La Forzà della virtù* (1692) de Domenico David et Carlo Francesco Pollarolo. Cf. Domenico David, *La Forzà della virtù*, Venetia, Per il Nicolini, 1693, p. 9 : « Clotilde adunque, che quanto più dibattuta da rigidi avvenimenti, tanto più nobilmente si adopra, è figura della Virtù, che sotto la sferza delle sciagure, più vigorosa diviene. L'odio di Fernando, l'ambizione di Anagilda, e la lascivia di Rodrigo, che assalgono questa onorata principessa, raffigurano le passioni dell'Irascibile, e della Concupiscibile quando contrastano con la parte ragionevole, e virtuosa ».

3. Diversité typologique et structurelle des airs dans *Sardanapalo*

Deux manuscrits du *Sardanapalo* de Freschi sont actuellement conservés à la *Bibliothèque Nationale de France* et à la *Biblioteca Nazionale Marciana* de Venise⁴⁴. Les autres extraits de l'opéra apparaissent sous la forme de recueils d'airs qui sont détenus actuellement dans différentes collections européennes⁴⁵. Ces manuscrits compilent la plupart du temps des opéras vénitiens contemporains mais ils intègrent aussi des œuvres plus tardives voire des genres qui ne concernent pas l'opéra. En cela, le *Sardanapalo* de Freschi illustre donc la pratique italienne d'une préservation non systématique et dispersée des sources en fonction de la renommée de l'opéra et de ses airs.

Parmi les pièces qui sont les plus consignées dans ces recueils figurent les airs de *Sardanapalo* dont l'air de séduction « Scherzerò con mille vaghe » (I, 4)⁴⁶. La circulation des opéras est encouragée par les échanges entre les artistes et les hommes d'influence italiens et étrangers. C'est sans doute la raison pour laquelle le manuscrit Ms 8351 s'est retrouvé dans les collections de la *Bibliothèque Nationale de France*⁴⁷. Les liens entre la France et l'Italie se font au XVII^e siècle par l'intermédiaire des ambassadeurs de Louis XIV, des aristocrates mais également grâce à des chroniqueurs français comme Chassebras de Cramailles⁴⁸ venus assister à des représentations d'opéras dans les villes italiennes. Ils en rapportent des souvenirs et parfois des témoignages concrets de leurs visites : la partition est le témoin de ce lien.

⁴⁴ Le manuscrit français porte la côte Ms 8351. Les nombreuses indications (de transposition) et ratures qui parcourent l'œuvre donnent à penser qu'il pourrait s'agir de la reprise de l'opéra à Pavie en 1683. En effet, le texte poétique ne correspond pas à celui du livret original mais se rapproche davantage des modifications faites pour les représentations de 1681. En revanche, le manuscrit italien (Contarini It. IV, 452 (= 9976)) semble être une copie de la partition de 1678.

⁴⁵ Ces recueils apparaissent dans les catalogues de la *Fondazione Querini-Stampalia* de Venise, de la *Biblioteca Estense* de Modène, de la *Stadtbibliothek* d'Hannovre, du *Conservatoire Royal* de Bruxelles et de la *British Library* de Londres.

⁴⁶ Il est noté entre autres dans le Manuscrit Mus. G.315 de la *Biblioteca Estense* et dans le manuscrit 696/20 du Conservatoire royal de Bruxelles.

⁴⁷ Même s'il est très difficile de retracer le déplacement d'un manuscrit d'un endroit à un autre, il est toutefois possible d'en cerner globalement le processus de diffusion.

⁴⁸ Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Éditions Mardaga, 1994, p. 20

L'air est le moment dans l'opéra qui est le plus à la croisée des intérêts poétiques, dramatiques et musicaux. C'est dans la seconde moitié du XVII^e siècle qu'il acquiert une place cruciale dans l'action dramatique et, de manière générale, au sein de la structure d'ensemble⁴⁹. Son évolution tient surtout au développement de ses ressources musicales. *Sardanapalo* est un bon état des lieux du genre lyrique un peu plus de trente ans après le premier opéra. Pour cela, il suffit d'analyser les transformations musicales de l'air entre 1671 soit la représentation d'*Iphide greca* et celle de *L'Incoronazione di Dario* (1684). Dans l'acte II de l'*Iphide greca*⁵⁰, Freschi révèle, bien que ce soit son premier opéra, une grande maîtrise de l'écriture musicale en matière de contrepoint et de traitement vocal. Ainsi, l'air de Telusa « Cessate dal rigor » (II, 3) expose à la voix supérieure un motif mélodique de cinq notes qui est ensuite varié, transposé et qui subit un court traitement contrapuntique dans la reprise de la première partie de l'air. Le compositeur présente une musique particulièrement fournie tant du point de vue de la richesse de la polyphonie – l'essentiel des airs est écrit à cinq voix – que de la luxuriance du contrepoint. À l'inverse, l'*Ermelinda* (1681) montre une partition à la texture instrumentale plus d'allégée⁵¹ et plus simple alliant un travail sur l'homorythmie, sur les notes répétées et sur une complémentarité mélodico-rythmique des deux parties de violons. *L'Incoronazione di Dario* étend ces procédés tout en y joignant une primauté accordée à la virtuosité vocale.

⁴⁹ À partir des années 1650, les poètes intensifient la translation émotionnelle en faisant de l'air, le vecteur principal des affects. Son développement se produit particulièrement entre les années 1670 et 1680 car les compositeurs cherchent à mettre plus encore en valeur le potentiel expressif du texte poétique. Les livrets de *Sardanapalo* introduisent 55 airs dans le discours poétique tandis qu'*Ercole su'l Termodonte* surpasse, et de loin, les œuvres citées puisqu'il totalise 65 airs. À l'inverse, le *Nerone* de Giulio Cesare Corradi fait état de 41 airs. La faiblesse numérique qui est remarquée, aux égards de *Sardanapalo*, s'observe dans d'autres livrets mis en musique par Freschi : l'*Iphide greca* (1671), l'*Olimpia vendicata* (1681) et *L'Incoronazione de Dario* (1685). Le premier opéra comporte 44 airs, le second 41 airs et le troisième 49 airs. Cette irrégularité, qui résulte d'un nombre important de scènes à l'intérieur des trois actes, peut être analysée sous l'angle d'une certaine instabilité dans la structure même du livret. L'air est le témoin des changements qui affectent l'opéra vénitien des années 1670.

⁵⁰ Partenio et Sartorio composent respectivement la musique des actes I et III.

⁵¹ Les airs sont à quatre voix.

Sardanapalo est à mi-chemin entre *Iphide greca* et *L'Incoronazione di Dario*. En effet, les cinquante-cinq airs de l'opéra promeuvent une large palette de procédés compositionnels lesquels mettent en exergue la diversité des affects. Pourtant, le langage musical est caractérisé par l'utilisation rémanente du contrepoint⁵² : depuis les courtes imitations entre la voix et la partie de premiers violons dans l'air de *Sardanapalo* « Sin, ch'io vivo » (II, 1) jusqu'au dialogue entre la basse continue et la voix dans l'air de *Nicea* « Prometto à te il mio amore » (II, 5). Cette technique compositionnelle n'est pas détachée de tout lien avec les écritures instrumentale, vocale et poétique mais contribue à la fusion de ses diverses composantes. Ainsi, l'air avec trompette d'*Armisia* « Già sfida la tromba » (I, 12) se fait entendre au moment même où elle se sent trahie par *Sardanapalo*. Ce type d'air est un véritable *topos* de l'opéra de la seconde partie du XVII^e siècle et à ce titre, Freschi se conforme aux usages de l'époque⁵³. Le compositeur développe des procédés contrapuntiques – incluant des techniques de diminution et de variation – qui œuvrent à la compréhension de l'affect principal : la colère d'*Armisia*.

C'est la volonté d'être au plus près de la matière poétique qui a incité les musiciens à conquérir non seulement le domaine mélodique grâce au développement de la virtuosité mais à investir également le domaine formel pour l'exprimer. En fonction du poids émotionnel délivré par le texte poétique, le compositeur choisit la matière musicale et la forme appropriée à la situation dramatique. L'air de *Beleso* « È troppo vezzoso » (II, 6) utilise une forme strophique dont chacune des deux strophes a été structurée musicalement comme une forme tripartite. En effet, Freschi fait une répétition des trois premiers vers après avoir énoncé les trois derniers vers. Le choix effectué par lui se justifie dramatiquement dans la mesure où *Beleso* est agité par un conflit intérieur puisqu'il doit tuer, sur les ordres de la favorite *Nicea*, la princesse *Armisia*. Or, le personnage éprouve des sentiments amoureux pour elle. C'est ce dernier aspect qui est traité par *Maderni* dans chacun des couplets.

⁵² Le contrepoint ne concerne pas uniquement l'écriture des airs mais il contamine l'ensemble de l'opéra à travers les œuvres instrumentales – les *sinfonie* – et vocales – les airs et duos –.

⁵³ Ellen Rosand, ouvr. cité, p. 331-333.

È troppo vezzoso
Quel volto amoroso,
Ch'il cor mi ferì !
S'avrò alcuna colpa,
Dirò in mia discolpa,
Ch'Amor vuol così !

A un crine, che biondo
Catena è del Mondo,
Resista chi può.
Se il Nume d'ardori
Tiranno è de' Cori
Scusar mi saprò.⁵⁴

Si le livret fait référence de manière précise à la forme strophique de l'air, la partition en revanche ne la mentionne pas. En effet, la seconde strophe n'est pas notée contrairement à certains airs du manuscrit français qui portent la mention « seconda stroffa »⁵⁵. Freschi découpe sa première strophe en 2 parties de trois vers chacune et établit musicalement une reprise allégée de la première partie de l'air à l'issue de sa seconde partie. L'unité de l'air est assurée par l'énonciation puis la transformation d'un motif mélodique de deux mesures. Sa réitération au sein des lignes vocale et instrumentale – en particulier celle des premiers violons – permet de lier habilement la structure et le langage musical dans une rhétorique de la souffrance qu'inspire l'amour.

Le recours à cette forme strophique tripartite peut se rencontrer dans d'autres passages du *Sardanapalo* de Freschi : l'air d'Armisia « Non e questa ò Rè la fede » (I, 3) ; l'air de Nicea « Quante frodi insegna Amor » (I, 6) ; l'air d'Arbace « Se ben nacqui sfortunato » (II, 9). Tous ces airs sont liés, du point de vue poétique, à l'expression des sentiments amoureux et des dangers qu'ils suscitent. Cette remarque se vérifie d'ailleurs dans certains opéras de la même année que *Sardanapalo* comme la *Tullia superba*, *Ercole su'l Termodonte* et *Il Nerone*. L'affect est le lien qui unit,

⁵⁴ Carlo Maderni, *Sardanapalo*, ouvr. cité, p. 31 : acte II, scène 6.

⁵⁵ Le copiste a apposé l'indication « seconda stroffa » à la fin de l'air de *Sardanapalo* « Occhi belli » (f. 57v-58r) extrait du manuscrit parisien.

dans l'opéra de la seconde moitié du XVII^e siècle, la matière musicale et la forme⁵⁶.

Parallèlement à la forme strophique, l'*aria da capo* a une place prépondérante dans la partition de Freschi : il est employé aussi bien dans les moments statiques que dans les moments d'action. Les situations dans lequel il intervient montrent une certaine variété des affects : revendication guerrière d'Armisia munie alors d'un poignard (I, 12), aveu de l'ambition de Nicea (II, 4), annonce du meurtre d'Armisia (II, 14)... Le premier air de l'opéra « Veggo amor » est l'expression du désir amoureux au moment même où Sardanapalo s'adonne à la couture (I, 1). Par sa stabilité au sein de la structure narrative de l'opéra, l'*aria da capo* est la forme d'expression privilégiée de l'énonciation : énonciation de ses propres désirs, d'une action qui s'engage.

Contrairement au livret, la musique révèle une tendance à la fluctuation de sa structure musicale. En effet, quelques airs n'obéissent pas à cette forme à cause de modifications dans le retour de la première partie. Elles sont légères comme le confirme l'air de Nicea « Per regnar non cesserò » (III, 10). En effet, la ligne mélodique de la seconde partie a été amputée d'une mesure et demie par rapport à la première partie. En revanche, l'air de Sardanapalo « Chi è di voi più fortunata » (III, 16) inverse le procédé. Le compositeur répète la phrase « Oggi havrà per sposo un Rè » en étendant la matière mélodique de sa première partie. Ces transformations peuvent affecter également la structure mélodique et tonale de l'air comme le montre l'air de Sardanapalo « S'io t'adoro, Amor lo sà » (II, 18). L'harmonie de la reprise de la première partie se fait dans la tonalité de *Do* majeur puis bifurque très rapidement en *La* mineur, tonalité générale de l'air. Il est possible d'observer la même intention dans certains airs de l'*Ermelinda* (1681) de Freschi⁵⁷. Malgré ces rares exemples, l'*aria da capo* montre, chez le compositeur, une unité de ses composantes musicales permettant ainsi de rendre plus efficient le message délivré par le texte poétique.

⁵⁶ L'observation ne peut être la même dans l'opéra de la première moitié du XVIII^e siècle dans la mesure où l'air n'emprunte généralement qu'une seule forme : l'*aria da capo*.

⁵⁷ Les modifications se concentrent principalement sur la ligne de basse continue.

Depuis les années 1650, la formalisation de l'air s'établit de manière lente empruntant ainsi différentes voies : la forme strophique, la forme tripartite, la forme binaire et quantité de formes mixtes⁵⁸. Cette multiplicité de cadres structurels se rencontre dans les opéras de Cavalli comme le remarque Ellen Rosand. Leur nombre est en revanche réduit dans ceux représentés à la fin des années 1670. L'utilisation de formes plus anciennes – la forme strophique en est un exemple éloquent – adjointe à celle de formes en construction comme l'*aria da capo* contribue à faire de l'œuvre de Maderni-Freschi un assemblage contrasté de pièces présentant des caractéristiques structurelles différentes. L'opéra de la seconde moitié du XVII^e siècle est à l'image de la cité qui le voit fleurir, un véritable kaléidoscope intégrant, selon Ivanovich, à la fois la grandiloquence des effets scéniques, l'extravagance des « accidenti »⁵⁹ et la faiblesse de sa structure poétique et musicale⁶⁰.

La vision de l'opéra qu'il donne peut être transposée dans d'autres œuvres des années 1680. Le *Carlo re d'Italia* (1686) de Noris mis en musique par Pallavicino reprend certains des éléments exposés par le librettiste tout en incluant au répertoire lyrique de l'époque la nouveauté du sujet⁶¹. La multiplicité des décors, la variété des situations dramatiques – l'opéra s'ouvre par une scène nécromantique – et par conséquent des airs, la luxuriance de la distribution s'inscrivent dans cette quête du sensationnel cette quête du sensationnel par laquelle Venise prétend se démarquer des autres villes. Face à l'emphase et l'originalité des moyens poétiques et scéniques certains librettistes comme Giulio Cesare Corradi vont porter un regard légèrement différent sur le genre lyrique. Son *Alvilda, regina de' Goti* (1686) puis son *Atanagilda, regina di Gottia* (1687) amorcent des changements qui seront confirmés dans les années 1690 avec la représentation de *Alboino in Italia* (1691). Une réforme de l'opéra semble s'annoncer.

⁵⁸ Ellen Rosand, ouvr. cité, p. 282.

⁵⁹ Par « *accidento* », il faut entendre dans le langage des librettistes du XVII^e siècle, les événements qui se produisent de manière impromptue au cours de l'opéra.

⁶⁰ Le librettiste et historien Cristoforo Ivanovich légitime l'idée de faiblesse dans le dernier chapitre des *Memorie Teatrali di Venezia*. Cf. Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, a cura di Norbert Dubowy, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993, p. 425-426.

⁶¹ L'intrigue de *Carlo, re d'Italia* se situe en plein Moyen-Âge puisque le personnage principal évoque le roi d'Italie Charles III dit le Gros (839-888).

Sardanapalo est un modèle de l'opéra italien des années 1670. S'inscrivant dans une recherche des effets, l'opéra de Maderni et Freschi innove par le sujet qu'il introduit dans le répertoire opératique. Le choix d'un tel sujet est incontestablement lié à l'idée de plaisir, que le librettiste, le compositeur et le scénographe aiment à cultiver sous différentes formes au sein de l'œuvre. Plaisir de la chair, plaisir sonore, plaisir visuel, tout contribue à faire de l'opéra un spectacle où se mêlent les contrastes théâtraux et musicaux. Ceux-ci permettent de donner à voir au public une variété de scènes plus originales les unes que les autres. Or, l'opéra vénitien du XVII^e siècle ne peut être défini uniquement sous l'angle de la nouveauté. Il reste avant tout le lieu de toutes frivolités et de tous les excès à la hauteur de la manifestation qui le fait apparaître : le carnaval. Cristoforo Ivanovich le souligne d'ailleurs en 1681 dans ses *Memorie Teatrali di Venezia* :

Da qui nacque, che il Carnovale si fece assai più curioso di quello era per il passato, concorrendovi ogni anno qualità, e quantità considerabile di Forestieri, per godere un trattenimento sì delizioso, e in un virtuoso, vedendosi impiegati gl'Ingegneri più sublimi, così in Poesia, come in Musica, scelte voci più isquisite d'Uomini, e Donne, e ritrovate Invenzioni più bizzarre d'abiti, di Scene, di machine, di voli, e di balli.⁶²

Expression de la vie réelle, l'opéra est surtout un théâtre de la fiction qui révèle une liberté dans la composition et l'agencement des scènes. Cette liberté est l'essence même du carnaval⁶³. En cela, il permet ce que Venise, en dehors de ce temps particulier, ne permet pas nécessairement.

Par-delà l'histoire du roi perse, *Sardanapalo* est un opéra sur la nature humaine. Son comportement lascif ne pouvait que présager une fin tragique. En effet, la qualification de « mostro il più lascivo » inscrite au début de l'argument du livret le laissait deviner. Sa mort était inévitable non seulement pour se conformer à l'histoire antique mais aussi pour échapper aux foudres de la censure⁶⁴. Il n'est donc pas à douter que le caractère

⁶² Cristoforo Ivanovich, ouvr. cité, p. 392.

⁶³ Pietro Gaspare Morolin, *Scene di Venezia o municipali suoi costumi ; abbellita d'incisioni e di litografie, Tradotta in Francese da Leopoldo Crilanovitch*, Venezia, Presso l'Editore, 1841, p. 190.

⁶⁴ Ivanovich mesure le danger que l'opéra peut représenter aux yeux de la censure. Cf. Cristoforo Ivanovich, ouvr. cité, p. 413.

sulfureux du thème ait empêché les librettistes de vouloir le reprendre sur scène après 1678. Seul le XIX^e siècle a tenté cette gageure en axant l'intrigue sur la tragédie d'un homme aux prises avec la fragilité et la violence de sa propre vie. C'est le cas du *Sardanapalo* de Rotondi mis en musique en 1844 par Litta. Les derniers mots du roi, qui sont également ceux de l'œuvre, invitent le spectateur à réfléchir, par-delà la mort de Sardanapalo et de Mirra, à sa propre condition : celle d'un être mortel. Pourtant, la mort n'apparaît pas, pour Rotondi, comme une fin en soi puisqu'après celle-ci, la Gloire et la Victoire donnent un sens et un prolongement à l'existence humaine. Elles insufflent de nouveau la vie aux êtres consumés par la mort :

Sulle ceneri d'un trono,
Fra le insegne della Gloria,
Incorona la Vittoria
Due potenti regnator !⁶⁵

Ludovic PIFFAUT
Université de Poitiers

⁶⁵ Pietro Rotondi, *Sardanapalo*, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1844, p. 39 : acte II scène 5.