



# COMBATTIMENTO

Une fantasmagorie baroque.



## Cahier dramaturgique

**Rédaction** Les songes turbulents

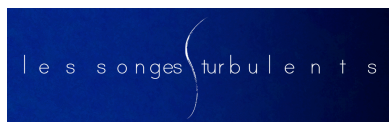
Caroline Mounier - Vehier

Françoise Poulet

Cécilia Roumi

Florent Siaud

Pierre-Damien Traverso



ENSEMBLE  
**DIDEROT**

**T**héâtre  
**R**oger  
**B**arat  
**H**erblay





Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624

PROGRAMME COMPLETE PAR DES MUSIQUES ITALIENNES COMPOSEES SUR DES TEXTES DU TASSE :

Tarquinio Merula, *berceuse* « Hor ch'e tempo di dormire », 1638

Claudio Monteverdi, *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, « Si dolce è'l tormento », 1624

Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*, 1633

Sigismondo d'India, « Ma che ? Squallido e oscura », *Primo libro di musiche da cantar solo*, 1609

Stefano Landi, « Quando Rinaldo », *Libro d'arie*, 1637

Biagio Marini, *Le lagrime d'Erminia*, 1623

& sonates de Marini

Solistes | Vladimir Kapshuk (*baryton*), Mercedes Arcuri (*soprano*), Matthieu Chapuis (*ténor*)

Voix de récitant | Éric Génovèse, *sociétaire de la Comédie Française*

Premier violon et direction | Johannes Pramsohler

Orchestre | Ensemble Diderot (*violon, 2 altos, violoncelle, violone, clavecin, théorbe*)

Montage & mise en scène | Florent Siaud - compagnie *Les songes turbulents*

Scénographie | Philippe Miesch

Éclairages | Nicolas Descôteaux

Costumes | Jean-Daniel Vuillermoz, *César 2001* et *Molière 2011* des meilleurs costumes

Vidéo | David Ricard

Dramaturgie | Pierre-Damien Traverso

COPRODUCTION | Les songes turbulents, Ensemble Diderot, Théâtre Roger Barat d'Herblay, Festival Baroque de Pontoise, Musiciens du Louvre. Créé en résidence au Théâtre Roger Barat. Soutien à la diffusion de l'ARCADI.

Durée | 1h10

Création | le 15 octobre 2013, 20h45, Théâtre Roger Barat d'Herblay, dans le cadre du festival baroque de Pontoise



# INTRODUCTION

Créé en résidence au Théâtre Roger Barat d'Herblay, dans le cadre du Festival Baroque de Pontoise, en coproduction avec l'Ensemble Diderot, la compagnie Les songes turbulents et Les Musiciens du Louvre, *Combattimento* mêle le fameux *Combat de Tancredi et Clorinde* de Monteverdi à des œuvres baroques peu souvent jouées de Marini, Landi, d'India, Merula et surtout Rossi – son rarissime opéra *Erminia sul Giordano* est ici représenté à travers trois extraits puisés dans une bibliothèque de Florence.

Tour à tour pièces emblématiques du répertoire vocal de l'époque de Monteverdi et inédits, ces œuvres ont un dénominateur commun : convoquer les personnages phares de *La Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso, l'épopée flamboyante à laquelle Monteverdi a emprunté l'histoire de Tancredi et Clorinde, et qui a inspiré avec constance les compositeurs italiens de la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

La magicienne Armide et le chevalier Renaud, puis Tancredi, Clorinde et enfin Herminie se succèdent ici pour chanter les mouvements contradictoires du désir et de la dépendance amoureuse. Si leur présence a quelque chose de surnaturel, c'est que leur identité est ambiguë : ils éprouvent les passions paroxystiques des êtres de chair et de sang ; mais ils sont aussi des spectres errant dans l'imaginaire d'un poète tourmenté de la Renaissance italienne : Torquato Tasso, ici mis en scène en proie à un songe nocturne, alors qu'il vit emprisonné à l'hôpital Sainte-Anne de Ferrare.

Rédigé afin d'accompagner la réception du spectacle, ce cahier propose une série de pistes de réflexion autour de quatre axes principaux.

- Portant le titre « s'initier », la première séquence propose au lecteur une présentation synthétique du poète Torquato Tasso et de son épopée *La Jérusalem délivrée*. Cette entrée en matière est complétée par un portrait des personnages principaux de l'œuvre et d'un résumé de l'argument du spectacle *Combattimento*.
- Intitulée « contextualiser », la seconde séquence élargit la perspective puisque à cette entrée en matière axée sur l'essentiel succèdent un tableau chronologique sur la musique italienne à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, une peinture de la condition des poètes à cette époque et un rappel sur la naissance du « théâtre en musique ».
- La troisième séquence adopte quant à elle une approche analytique. Elle invite le futur spectateur à aborder le texte à travers une série d'études thématiques sur les femmes, le songe et le combat. En dernier ressort, elle s'intéresse plus particulièrement à la création et aux grandes caractéristiques du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi.
- Le cahier s'achève sur une section intitulée « créer », où des propos recueillis sur les choix scéniques et musicaux du spectacle, ainsi que la présentation de l'équipe côtoient une étude sur les voyages de *La Jérusalem délivrée* à travers les arts et les siècles.

Florent Siaud

[direction@lessongesturbulents.com](mailto:direction@lessongesturbulents.com)



# **PARTIE I : S'INITIER**

---



## Le Tasse et *La Jérusalem délivrée* en quelques mots

Né le 11 mars 1544 à Sorrente, au cœur d'un royaume de Naples contrôlé par l'Espagne, Torquato Tasso inaugure une destinée placée d'emblée sous l'étoile de la poésie puisque son propre père, Bernardo, exerce le métier de poète parallèlement à ses fonctions de diplomate et de secrétaire du prince de Salerne. Marquée par le Concile de Trente, qui élabore de 1545 à 1563 la doctrine de la Contre-Réforme de l'Église Catholique, son enfance voit les guerres d'Italie s'apaiser au terme de longues décennies de rivalités sans répit. Cette accalmie politique contraste alors avec les premiers remous de la vie personnelle du jeune Torquato : conduit dès l'âge de dix ans loin de sa sœur Cornelia, que ses oncles travaillent à enfermer dans un couvent pour de sombres histoires de dot, il est confronté au décès de sa mère en 1557. Mais sous l'œil paternel, la formation littéraire du Tasse n'en continue pas moins de s'étoffer. Entamée à Naples, puis poursuivie à Rome, Venise et Padoue, elle croise le chemin d'écrivains et de critiques particulièrement en vue. Le Tasse ne tarde pas à s'intéresser à de grands sujets épiques : alors que la publication du *Roland Furieux* de l'Arioste est encore dans tous les esprits (l'édition définitive paraît en 1532) et que son père achève un vaste *Amadigi*, il jette sur le papier les vers d'un poème intitulé *Rinaldo*, qui paraît à Venise en 1562. Rompue à l'art de la rhétorique et de l'éloquence, nourrie d'Aristote et de Pétrarque, sa plume commence à se faire remarquer.

Malmené par les étudiants et les professeurs de l'Université de Bologne, qu'il fréquente passagèrement et contre lesquels il aurait rédigé des pages satiriques, il arrive à Ferrare, dont il découvre avec éblouissement et la Cour et l'académie. Il ne tarde pas à entrer au service du Duc d'Este, sous l'aile duquel il écrit des poèmes amoureux, des œuvres de circonstances, des sonnets et une pastorale en cinq actes : *l'Aminta*. Mais c'est avec sa *Jérusalem délivrée*, achevée au printemps 1575, qu'il accouche de son œuvre majeure. Composée de vingt chants, cette épopée relate la façon dont Godefroy, chef de guerre aussi pieux que charismatique, conduit les Croisades en terres saintes pour reprendre Jérusalem aux « infidèles ». Jalonné de descriptions de duels et de batailles entre chevaliers chrétiens et forces de l'Orient, ce récit monumental multiplie les séquences surnaturelles de surgissements de démons et d'interventions divines. Jérusalem finit par être reprise par les Croisés, mais au terme d'une lutte acharnée, également rendue mouvementée par des combats amoureux entre guerriers valeureux – Renaud, Tancrède -, princesses étrangères – Herminie, Clorinde - et sorciers redoutables – Armide ou son oncle Ismen. Si Argant ou le roi Soliman constituent des ennemis redoutables, c'est aussi aux femmes qu'il revient de jeter les chrétiens dans le trouble. D'une beauté et d'une sensualité irrésistibles, la magicienne Armide séduit ainsi plusieurs Croisés, qu'elle réduit à la captivité dans son château enchanté. Il s'en faut de peu pour que l'issue de la guerre ne tourne à l'avantage des forces orientales : sous la plume du Tasse, le désir charnel menace le sort du monde ! Mais il est toujours sublimé sous la forme d'une conversion et d'un abandon à l'autre, comme le montrent l'issue du combat de Tancrède et Clorinde ou l'union finale de Renaud et Armide.

Moment charnière dans son œuvre poétique, l'année de la *Jérusalem délivrée* est entachée par l'apparition de ses premiers troubles psychiques et physiques. Probablement affaibli par l'intense rédaction de sa *Jérusalem délivrée* et meurtri par les accusations d'hérésie qui accueillent son épopée, il commence à développer un sentiment de persécution qui ne va cesser de s'amplifier. Un pas est franchi lorsqu'en juin 1577, il jette un couteau contre un serviteur de la cour de Ferrare. Enfermé sur ordre du Duc, il réussit à s'échapper – avec l'aide, dit-on, de la princesse Eleanor d'Este – et vagabonde jusqu'à Turin, en passant par Mantoue et Vercelli. Lorsqu'il revient à Ferrare en 1579, son angoisse prend un tour encore plus violent qu'auparavant : le duc le fait enchaîner le 11 mars à l'hôpital Sainte-Anne après que son poète a osé l'injurier. C'est le début d'une réclusion où le délire de persécution, combiné à une santé physique chancelante, développe en lui une série de visions cauchemardesques qui tiennent de la folie. Comble de l'injustice : son œuvre est publiée partout sans sa permission et connaît de multiples traductions à travers toute l'Europe. La fortune de la *Jérusalem délivrée* est ainsi inversement proportionnelle à l'infortune du poète : c'est cet écart qui va faire entrer le Tasse dans la mythologie des écrivains maudits qui fascineront des artistes comme Goethe ou Leopardi...



## Les personnages principaux de la *Jérusalem délivrée*

### ARMIDE

Suivre le destin d'Armide dans l'œuvre du Tasse équivaut à lire un résumé de toute *La Jérusalem délivrée*. Si Armide n'apparaît qu'au chant IV, elle est également au cœur de l'affrontement du chant XX, le dernier. Elle surgit parmi les dieux de l'Abîme invoqués par Satan pour lutter contre les chrétiens. La combattre est une tâche qui reviendra au plus valeureux des croisés, Renaud, car délivrer Jérusalem ne pourra se faire sans affranchir Armide du joug du mal.

Simulatrice et dissimulatrice hors pair, elle se présente pour la première fois aux chrétiens sous les traits fallacieux d'une princesse injustement détrônée. Elle supplie Godefroy de la laisser repartir avec ses meilleurs soldats pour l'aider à regagner son royaume. Bien que le chef des croisés lui résiste, les chevaliers du camp chrétien cèdent presque tous à ses prières, piégés par les mirages de sa beauté : « Elle part en victorieuse, entraînant ses rivaux comme des prisonniers attachés au char de son triomphe. »

Renaud réussit à les libérer, ce qui provoque la fureur d'Armide. Bien décidée à se venger de cet affront, elle attire Renaud, dans un jardin de délices où tout est semblable à sa beauté. Là où la nature célèbre une jeunesse et un printemps éternels, elle le tient captif d'un éden gorgé de plaisirs illusoire. Mais tel est pris qui croyait prendre : l'impérieuse Armide tombe amoureuse de Renaud ; l'amante « languit de désir et la sueur rehausse de ses perles l'éclat de son visage embrasé. »

Rappelé à l'ordre par deux croisés venus jusqu'à lui, Renaud retrouve toutefois sa lucidité et décide de retourner au combat. Bouleversée, Armide allie à l'affliction des amantes abandonnées la colère terrible des vaincus. « Les cheveux épars, l'œil torve et le visage en feu », elle jure de se donner à qui tranchera cette « tête exécrable ». Dans le dernier combat contre les chrétiens, elle exhorte les uns et les autres à vaincre Renaud. Malheureusement pour elle, ce héros remporte tous ses duels. Elle n'a plus que son arc pour lui ravir la vie, mais la flèche qu'elle décoche rate sa cible. Armide éplorée veut se donner la mort. C'est alors que Renaud surgit pour l'en empêcher. La plus belle des beautés d'Orient rend les armes : elle s'abandonne à Renaud et l'épouse sur le champ de bataille.

### RENAUD

Lorsque le siège de Jérusalem débute, « [l]a force à l'épée [de Renaud] n'a guère ou pas d'égal ; et c'est encore un enfant. » Voué à endurer maintes épreuves, il prête à la Croisade une valeur de quête initiatique. Son blason - « l'oiseau blanc sur champ d'azur » - est celui de la famille du Duc d'Este, qui règne sur Ferrare et protège le Tasse : Renaud est ainsi le héros que choisit le poète pour honorer la lignée de ses maîtres. Cependant, ce qui fait tout l'intérêt de Renaud c'est que Le Tasse évite d'en faire une figure monolithique, simple prétexte à l'apologie de la famille ducale.

La vaillance de Renaud n'a d'égal que sa fougue, et si chacun s'accorde à reconnaître en lui un grand soldat, toutes ses qualités sont en devenir et par-là même faillibles. Au chant V, sa jeunesse l'entraîne à tuer Gernand, un chevalier chrétien convoitant la succession à la tête des aventuriers de Dunon, que presque tous voudraient lui voir échoir à Renaud ; cet acte l'oblige à fuir la punition du sage Godefroy, chef des croisés. Il trouvera tout de même le moyen de briller dans son exil en délivrant les prisonniers d'Armide. Mais c'est encore sa jeunesse qui l'entraînera à succomber aux arguments de la magicienne : « Il n'est de sage que celui qui suit son plaisir et cueille en leur saison le fruit des années. » Renaud s'abandonne et troque son armure de chevalier contre le dénuement de l'amant et un miroir de cristal. Réveillé de sa langueur par deux hommes dépêchés par Godefroy, il retourne finalement au camp des chrétiens.

De retour auprès des siens, il prie sur le mont des Oliviers : c'est pour lui l'occasion de contempler la beauté céleste qui le détachera des joies terrestres. C'est ainsi qu'au chant XVIII il trouve la force de rompre le sortilège de la forêt hantée et de vaincre la tentation qui lui apparaît



alors à nouveau sous les traits d'Armide. Il est victorieux sur le champ de bataille. De prisonnier perdu dans les méandres d'amour le voici devenu seigneur. Armide s'agenouille alors devant lui.

## TANCREDE

---

Chez Tancrede, combattre, c'est aimer. Il s'avance en effet dans la bataille avec autant de « charme » que de « fougue ». « La seule ombre de faute qui obscurcisse son mérite éclatant, n'est que folie d'amour : amour né à la guerre, en un bref regard, qui se nourrit d'angoisse, où il puise sa force. » Au combat, sa beauté le caractérise autant que sa mélancolie. Sans cesse il paraît chercher, au cœur des affrontements, celle qu'il vit un jour combattant aux côtés des Perses contre les Francs : la sublime Clorinde. Avant même que son corps n'ait reçu le moindre coup d'épée, Tancrede est d'emblée un homme blessé. Ses fautes et ses plus beaux exploits auront pour cause éternelle sa passion.

Sa vaillance dans les duels n'a d'égale que sa fragilité : au cours du siège de Jérusalem, il est laissé mourant par trois fois – deux fois en affrontant le géant Argant, redoutable adversaire assoiffé de lutte, une autre en combattant Clorinde. S'il vient à bout d'Argant au terme d'une lutte sans merci, il sort vaincu de sa lutte avec Clorinde. Certes, il gagne le duel des corps en la tuant mais, au même instant, il perd celui des âmes. Ce n'est pas assez d'avoir pu donner le baptême à celle qu'il a aimée et, la voyant morte, « sa volonté cède à la douleur impétueuse et aveugle qui assiège son cœur, où s'est retirée la vie, et répand la mort sur son visage et dans ses sens. »

Il ne meurt pas et retrouve ses esprits mais il échoue ensuite au chant XIII à briser le mauvais sort de la forêt enchantée par le surnois Ismen. Victime d'hallucinations, il y entend la voix de Clorinde qui le supplie de l'épargner. Il recule, là où Renaud réussit à vaincre ses visions. Tancrede n'en est que plus émouvant : les lois d'amour l'humanisent. Lui qui ne sait même pas que cet amour qui l'a vaincu l'a aussi fait vainqueur et qu'il règne sur le cœur d'Herminie. Ce qui cause son mal est peut-être rémission.

## CLORINDE

---

Appartenant à la mince lignée des femmes guerrières, Clorinde possède tous les attributs qui d'ordinaire sont masculins. Habile à l'archet comme le sont les héroïnes martiales depuis les Amazones, elle s'illustre aussi dans le maniement de l'épée et au corps à corps. Aucune avant elle n'est allée aussi loin sur le terrain de la guerre et n'a eu autant de mérite. Comme les plus valeureux chevaliers, sa renommée précède ses actes : quand elle apparaît, « le tigre que son heaume a pour cimier attire tous les regards. »

Cependant son premier exploit consiste dans *La Jérusalem délivrée* en un geste de compassion et d'amour. Au chant II, en entrant dans la ville, elle est émue aux larmes par le sort réservé aux amants Ollinde et Sophronie, réunis sur un bûcher. Certaine de leur innocence, touchée de la pureté de leur amour et bien que les amants chrétiens ne partagent pas sa foi, elle convainc le roi de les épargner. Par la suite, elle se montre toujours d'une valeur exemplaire au combat, mais les blessures les plus profondes sont celles qu'elle cause contre son gré au cœur de Tancrede. Trop téméraire, au chant XII, on la voit se perdre elle-même en décidant d'attaquer de nuit le camp des chrétiens. Sa plus grande erreur est d'échanger son armure resplendissante et ses armes célèbres pour revêtir une cuirasse sombre. Ce qui, croit-elle, doit la protéger et la dissimuler l'expose au contraire à un péril nouveau : Tancrede ne la reconnaît plus et la met à mort.

C'est alors seulement que son destin enfin s'accomplit. Ignorant qu'elle a été mise au monde par une mère chrétienne mais élevée dans le camp adverse, Clorinde à l'agonie demande à Tancrede de la baptiser, réalisant ainsi le souhait de sa défunte mère et retournant parmi les siens.

## HERMINIE

---

Reine d'Antioche, Herminia voit sa ville assaillie par les croisés. Elle est alors remise comme prisonnière à Tancrede. Touchée par le traitement respectueux que lui réserve le chevalier, elle en tombe amoureuse. Par sa conduite diligente, il se rend si aimable à ses yeux qu'il lui est impossible de le détester. Et ce n'est qu'à regret qu'elle le quitte lorsque Tancrede lui rend sa



liberté : « Hélas, ce qui semblait un don était un vol, car en me rendant à moi-même il me ravit à moi-même. »

Alors qu'elle est obligée de dissimuler sa passion parmi les musulmans, son amour ne résiste pas longtemps à la captivité et ne supporte pas de se cacher. Ainsi lorsqu'au chant VI Tancredi livre pour la première fois bataille contre Argant et que les deux ressortent de ce duel couverts de plaies, elle ne peut supporter l'inquiétude qui la dévore. Elle veut coûte-que-coûte venir en aide au chevalier car elle connaît le secret des plantes médicinales. Elle, si délicate, se résout à subtiliser l'armure de Clorinde et à en souffrir le poids pour pouvoir sortir des enceintes de la cité. Elle est alors poursuivie par des chrétiens persuadés de tenir Clorinde et elle ne leur échappe de que de justesse.

Après avoir chevauché jusqu'à épuisement, elle est recueillie par un bon ermite qui veille sur elle. Elle ne retrouve Tancredi – qui ignore tout de l'amour d'Herminie - que plus tard, en plein cœur de la bataille. Il est une fois encore aux portes de la mort après son combat victorieux contre Argant. Là, n'ayant sur elle aucun remède, elle décide de couper ses cheveux pour panser ses plaies. Tancredi se rétablit alors grâce à ses soins. La suite de l'histoire d'Herminie reste en suspend : Le Tasse ne nous dit pas ce qu'il en adviendra...



## L'argument de *Combattimento*

Par une étrange nuit d'août 1580, Torquato Tasso peine à trouver le sommeil. Et pour cause ! Ce célèbre poète de la Renaissance italienne a été incarcéré à l'hôpital Sainte-Anne de Ferrare sur l'ordre de son propre protecteur le duc Alphonse d'Este : marqué par des signes inquiétants de paranoïa et des gestes de plus en plus violents, son comportement perturbe la cour. Isolé dans les ténèbres d'une cellule étroite et spartiate, Torquato est de surcroît tourmenté par des maux de tête et des spasmes qui fragilisent sa santé. C'est alors qu'une voix, sans corps, se fait entendre : c'est celle de son propre esprit, qui vient dialoguer avec lui au plus profond de la nuit. Le temps semble se suspendre : au rythme d'une berceuse hypnotique (Tarquinio Merula, *berceuse* « Hor ch'è tempo di dormire »), la fatigue a peu à peu raison du poète, qui plonge dans un songe où lui-même ne sait plus s'il est endormi ou s'il veille.

La première vision qui s'offre à lui est celle du château enchanté de la magicienne Armide, qu'il a lui-même imaginée dans sa *Jérusalem délivrée*. Entre miroirs, bosquets et fontaines immaculées, cette séductrice irrésistible tient le valeureux Renaud captif. À moitié dénudé, ce chevalier n'a d'yeux que pour la belle Armide (Claudio Monteverdi, « Si dolce è'l tormento ») et goutte aux plaisirs des sens (Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*) jusqu'à ce que la voix de deux croisés retentissent à ses oreilles pour lui faire entendre raison : à s'abandonner à la luxure, n'oublierait-il pas son devoir de guerrier ? Frappé par ce rappel à l'ordre, il décide de quitter Armide.

Bouleversée par cet abandon, l'enchanteresse se répand en pleurs avant de proférer des imprécations contre son amant (Stefano Landi, « Quando Rinaldo »). Dans un climat apocalyptique, elle appelle les forces de l'Orient à écraser l'armée des croisés (Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*). L'amour a sombré dans la haine.

C'est alors que, dans un nuage de soufre, apparaissent Tancrède, vaillant chevalier chrétien, et Clorinde, dont l'armure orientale cache une femme redoutable dans l'art du combat. Représentant les deux camps adverses, ces champions s'abîment dans un duel furieux qui se solde par la mort de Clorinde. En la soulageant de son heaume pour verser sur sa tête l'eau baptismale, Tancrède comprend qu'il vient de tuer une femme dont il était amoureux. L'amour conduit une nouvelle fois à la mort (Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*).

Tancrède est si ébranlé par cette perte qu'il semble perdre l'esprit. Grièvement blessé, il erre dans la forêt à la recherche de sa chère Clorinde (Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*), oubliant tragiquement qu'il vient de lui porter un coup mortel. Puis, épuisé par le combat, il s'évanouit.

Une jeune femme s'approche du corps inerte : c'est Herminie, princesse étrangère, naguère tombée amoureuse de Tancrède, pourtant son ennemi (Biagio Marini, *Le lagrime d'Erminia*). Croyant à la mort de l'aimé, elle ne peut taire sa douleur (Sigismondo d'India, « Ma ché ? Squallido e oscuro »). Mais lorsque Tancrède tressaille, elle comprend qu'il est encore en vie. Avec douceur et délicatesse, elle utilise alors sa science médicinale pour panser les plaies du guerrier blessé. Quoique sa flamme ne soit pas partagée, Herminie n'en apaise pas moins le convalescent. Si l'amour est une nouvelle fois impossible, il épouse ici la forme de la consolation.



# **PARTIE II :**

# **CONTEXTUALISER**

---



## Chronologie

	Musique	Quelques mises en musique de la <i>Jérusalem délivrée</i> à la charnière des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> s.
1580	Marenzio : 1 <sup>er</sup> livre de <i>Madrigaux</i>	
1583	Naissance de Frescobaldi à Ferrare	
1586	Mort d'A. Gabrieli à Venise	
1587	1 <sup>er</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi	
1592	<i>Dafne</i> de Peri.	
1590 – 1603	Parution des 2 <sup>e</sup> , 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> livres de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi.	
1594	<i>Lagrima di San Pietro</i> de Lassus	
1594 – 1611	Parution de 6 livres de <i>Madrigaux</i> de Gesualdo	1595 : <i>Madrigaux</i> de Giaches de Wert d'après la <i>Jérusalem délivrée</i>
1596		4 <sup>e</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Gesualdo
1600	<i>Euridice</i> de Caccini <i>La rappresentazione di Anima e di Corpo</i> de Cavalieri	
1601	<i>Nuove Musiche</i> de Caccini	
1605	5 <sup>e</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi	
1607	<i>La Favola d'Orfeo</i> de Monteverdi	
1608	<i>Arianna</i> de Monteverdi <i>Ballo delle Ingrate</i> de Monteverdi	
1609		Sigismondo d'India, « Ma che ? Squallido e oscura », <i>Primo libro di musiche da cantar solo</i>
1610	<i>Sanctissimae Virgini senis vocibus ac vesperae</i> de Monteverdi	
1612	Mort de G. Gabrieli à Venise	Cesare Marotta, <i>Intermedi</i>
1613	Mort de Gesualdo à Naples	
1614	6 <sup>e</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi	Ballet de Guéron, Bataille, Maudit et Boeset, <i>La délivrance de Renaud</i>
1615		Giacobbi, <i>Il Tancredi</i>
1616		Belli, <i>L'Orfeo dolente</i>
1619	7 <sup>e</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi	
1621	Mort de Sweelinck à Amsterdam	
1623	Mort de Byrd	Marini, <i>Le lagrime d'Erminia</i>
1624	Création du <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i> à Venise	
1626	Mort de Dowland à Venise	
1629		Rovetta, <i>Le lagrime d'Erminia</i>
1632	<i>San Alessio</i> de Landi <i>Scherzi musicali</i> de Monteverdi	
1633		M. Rossi, <i>Erminia sul Giordano</i>
1635	<i>Fiori musicali</i> de Frescobaldi	
1637		Mazzochi, <i>Olindo e Sofronia</i> Stefano Landi, « Quando Rinaldo », <i>Libro d'arie</i>
1638	<i>Madrigali guerrieri e amorosi con alcuni in genere rappresentativo...</i> de Monteverdi (8 <sup>e</sup> livre de <i>Madrigaux</i> de Monteverdi)	
1639		Ferrari, <i>L'Armida</i>
1640	<i>Selva morale e spirituale</i> de Monteverdi	
1641	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> de Monteverdi <i>Didone abbandonata</i> de Cavalli	Marazzoli, <i>L'Amore trionfante dello segno</i> Marazzoli, <i>Armida</i>
1642	<i>L'incoronazione di Poppea</i> de Monteverdi <i>Egisto</i> de Cavalli	
1643	Morts de Monteverdi et Frescobaldi	



## L'invention du théâtre en musique

### INVENTION DE L'OPERA

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'Italie est un véritable laboratoire dans lequel des cercles d'intellectuels, d'artistes et de nobles entendent redonner vie à l'idéal de la tragédie grecque, ponctuée de séquences musicales interprétées en alternance par des solistes et un chœur. Cette quête trouve son origine dans un courant néoplatonicien de la Renaissance, ayant à cœur de faire retentir un chant qui évoque le *canto a modo d'Orfeo*, un « chant à la manière d'Orphée » – ce fabuleux poète et musicien qui berçait les êtres et les choses en chantant accompagné de sa lyre. Les premières tentatives ont lieu dans les *camerate* (« chambres » ou « salons ») florentines et notamment la *camerata* du comte Bardi. Les innovations s'y multiplient et un nouveau style musical y éclot, sous la férule des chanteurs compositeurs Jacopo Peri et Giulio Caccini, comme du surintendant des spectacles de Florence, Emilio de' Cavalieri : le *stile recitativo* (« style récitatif »). Entre parlé et chanté, ce style s'émancipe de la polyphonie en vigueur à la Renaissance et cultive son contraire, la monodie ; il accorde une attention particulière à la vraisemblance dramatique et aux voix solistes. L'invention de ce nouveau style musical est un premier pas décisif vers l'apparition d'un nouveau genre : celui de l'opéra occidental.

Alors généralement appelés « *drama per musica* » (« théâtre en musique »), les premiers opéras naissent au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Un premier opéra intitulé *Dafne*, composé par Jacopo Corsi et Jacopo Peri, aurait été représenté à Florence dès 1598. Il est suivi par deux *Euridice*, l'une composée par Jacopo Peri en 1600 et l'autre par Giulio Caccini en 1602. C'est le même sujet qui inspire Monteverdi lorsqu'il livre ce qui est peut-être le premier chef-d'œuvre de l'art lyrique : *L'Orfeo*, créé en 1607 à la cour de Mantoue. Sous sa plume, l'écriture de l'opéra, qui s'en était jusque-là tenu à une relative sobriété, s'enrichit considérablement : la monodie accompagnée (ligne de chant soliste accompagnée d'une basse continue instrumentale) y côtoie les ensembles (duos, trios...) et les chœurs. À cette richesse de l'écriture fait écho une richesse de la représentation. Dès sa naissance, l'opéra est en effet d'emblée un genre à grand spectacle, pouvant nécessiter plus de quatre heures de représentation et cultivant chez les spectateurs le plaisir de la musique et du chant, mais aussi des costumes, des décors et des machines. Les représentations sont privées et prennent le plus souvent place dans des cours aristocratiques. Il faut attendre 1637 pour que des opéras soient représentés dans un théâtre public et payant, à Venise. Par la suite, la préférence marquée pour les sujets mythologiques laisse de plus en plus de place à d'autres sujets, choisis dans l'histoire, des pièces de théâtre ou divers récits de fiction.

### LE MADRIGAL MONTEVERDIEN ET LES AFFECTS

Cet opéra naissant, tout comme le genre madrigalesque, reposent sur une notion fondamentale : les affects. De nombreux traités de musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles comportent en effet l'expression « *movere gli affetti* », *affetti* désignant les passions éprouvées par l'homme. Aux yeux des théoriciens de l'époque, la musique permettrait d'exprimer ces passions, mais exercerait également une influence sur elles : elle serait en mesure à la fois de les décrire et de les changer. Avant l'opéra, c'est au sein des madrigaux (chants polyphoniques qui peuvent compter de deux à huit voix) que cette théorie des passions trouve une première application. L'attachement de Monteverdi – auteur d'opéras comme de nombreux madrigaux – à cette théorie se concrétise à travers des figuralismes (ou madrigalismes), effets ponctuels ayant pour but d'exprimer le sens d'un mot ou d'une expression par les pouvoirs de la musique. Si le compositeur peut innover pour être toujours au plus près du sens du texte qu'il met en musique, certaines figures se figent et s'apparentent à des *lieux communs*, que l'on retrouve rapidement d'une œuvre à une autre. Aussi les notes aiguës deviennent-elles fréquemment associées à des valeurs positives comme la joie ou l'amour, tandis que les notes graves évoquent des valeurs plus négatives, comme la souffrance ou la mort.



Très répandus dans le madrigal, ces effets sont aussi parfois en usage à l'opéra. C'est l'un des moyens par lesquels un compositeur comme Monteverdi brouille les frontières entre les genres. C'est d'ailleurs sur eux que ce compositeur s'appuie pour conférer une certaine théâtralité à ses madrigaux.

## MUSIQUE ET LANGAGE

Clé de voûte de ce souci de traduire le sens par des effets musicaux, le figuralisme tisse un lien étroit entre la musique et le texte. Dans la composition d'un madrigal, les mots revêtent une importance capitale : les notes doivent permettre de faire entendre et comprendre au mieux le sens des mots. Quant à eux, les rythmes de la musique jouent avec ceux de la langue. La recherche d'un certain brio technique dans l'agencement et l'entremêlement des différentes voix nuit parfois à l'intelligibilité du sens. C'est peut-être l'un des paradoxes du madrigal, genre complexe et savant qui demande une grande maîtrise technique au compositeur comme aux interprètes, au détriment parfois de la compréhension du sens du texte. L'influence du modèle de l'opéra lui permet au XVII<sup>e</sup> siècle de s'éloigner du modèle polyphonique qui domine le XVI<sup>e</sup> pour tenter de faire entendre davantage le texte par d'autres ressources vocales et musicales.

Dans un opéra, les rapports de la musique et du langage ne sont pas exactement les mêmes que dans un madrigal. Il ne s'agit plus d'un morceau de musique plus ou moins long qui doit séduire son auditoire en peu de temps, mais de la représentation scénique d'une histoire pendant plusieurs heures. Le texte demeure très important, mais on lui demande d'autres qualités que celle de son écriture : son organisation et sa structure doivent aussi permettre une représentation qui mette en valeur l'histoire sans lasser les spectateurs. Un compositeur comme Monteverdi insiste fréquemment sur ce point dans sa correspondance : il rappelle à plusieurs reprises qu'il lui est non seulement plus difficile, mais aussi désagréable de composer une musique pour un texte mal écrit et mal construit. Pendant toute la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, l'écoute du texte prime sur la virtuosité technique de l'interprétation des chanteurs à l'opéra : la musique ne doit pas être un obstacle au langage, mais elle doit l'embellir et le soutenir. Le chant n'est pas uniformément lyrique : en fonction de la composition musicale, de l'accompagnement, du passage du texte ou du moment du spectacle, les chanteurs peuvent proposer une interprétation plus ou moins proche du parlé ou du chanté. Aussi une *aria* est-elle entièrement chantée, tandis que les récitatifs sont davantage parlés sans pour autant cesser d'être chantés. C'est toute la particularité de ce qu'on appelle le *recitar cantando* ou « parlé-chanté », à mi-chemin entre chanté et parlé.

## MONODIE VS POLYPHONIE

Ces considérations sur l'expression des affects par la musique nous conduisent tout naturellement à évoquer la monodie accompagnée, dont l'essor est indissociable de celui de l'opéra. Si le madrigal se caractérise à l'origine par le règne de la polyphonie, l'opéra ne peut s'en contenter. En effet, les protagonistes d'une œuvre de théâtre en musique doivent pouvoir s'exprimer par eux-mêmes et faire entendre une voix soliste, comme c'était déjà le cas dans la tragédie grecque. De plus, la monodie est plus proche d'une certaine idée du naturel : elle paraît plus vraisemblable aux musiciens et auditeurs du début du XVII<sup>e</sup> siècle, mais elle permet aussi de mieux entendre un texte qu'une interprétation polyphonique rendrait confus. La voix soliste est particulièrement nécessaire pour les récitatifs, qui permettent l'avancée de l'action, sont souvent un peu moins chantés et s'apparentent à des monologues ou des dialogues. Elle peut aussi interpréter des *arias*, qui correspondent plus souvent à des récits ou des moments d'introspection. Le personnage est incarné par un chanteur le temps de la représentation et non par un ensemble de chanteurs qui racontent et commentent son histoire. Cela n'empêche cependant pas la présence d'un chœur dans l'opéra, de même également que dans la tragédie grecque, ainsi que de certains airs polyphoniques : des duos, des trios, des quatuors ou des ensembles plus vastes, qui s'avèrent parfois très madrigalesques.

L'opposition entre monodie et polyphonie est fondatrice du genre opératique, mais la monodie comme la polyphonie ne s'excluent pas l'une l'autre : si elles sont bien le contraire l'une de l'autre, elles peuvent coexister au sein d'un même genre. Ensemble, elles participent à la variété de l'opéra, tout comme à l'enrichissement de son écriture musicale.



## Être poète au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle

### L'INFORTUNE DES POETES

De nos jours, le fait de publier un roman est considéré comme un geste artistique hautement valorisé aux yeux de la société, *a fortiori* si l'œuvre rencontre le succès et se vend bien. Être romancier est peut-être encore plus prestigieux que poète, la poésie étant perçue comme un genre littéraire plus confidentiel et moins accessible que le roman, le récit ou l'essai. Marc Lévy et Guillaume Musso, auteurs de *best sellers*, sont par exemple beaucoup plus lus qu'Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet, poètes contemporains moins connus du grand public.

La situation des auteurs, poètes, dramaturges et romanciers, était sensiblement différente à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle. À cette époque, la population européenne ne comprend qu'une faible part de gens alphabétisés, capables de lire et d'écrire : ceux-ci sont issus de l'aristocratie, ou encore de la bourgeoisie fortunée, qui dispose des moyens nécessaires pour offrir à ses descendants une solide instruction. Aux yeux des nobles, qui vivent des rentes que leur rapportent leurs terres, écrire ne peut en aucun cas se concevoir comme une activité rentable financièrement : le fait de devoir travailler pour vivre n'est bon que pour le peuple et les roturiers. En France, si l'on trouve bien entendu de nombreux auteurs et poètes parmi les Grands du royaume, de Charles d'Orléans, prince du XV<sup>e</sup> siècle, au duc de Saint-Simon, dont les *Mémoires* paraissent au XVIII<sup>e</sup> siècle, en passant par le cardinal de Retz et le duc de La Rochefoucauld, ceux-ci ne manient la plume que pour leur intérêt propre, ou pour leur entourage, voire pour la postérité, mais en aucun cas dans l'espoir de tirer un quelconque profit de leurs compositions. Un aristocrate ne peut faire profession d'écrire : il ne s'adonne à cet *otium litteratum* – ce loisir lettré – que lorsque les campagnes militaires ou ses fonctions ecclésiastiques lui en laissent le temps.

Quant aux bourgeois, ceux qui ont fait fortune dans le commerce ou la justice ont la possibilité d'envoyer leurs fils dans les collèges, où ils étudient entre autres disciplines la littérature antique et la rhétorique, qu'ils mettent en pratique dans des exercices de réécriture, de traduction et d'imitation. Toutefois, aucun de ces lettrés ne peut ambitionner de faire de l'écriture poétique son seul et unique métier : les droits d'auteur n'existant pas – en France, ils ne feront leur apparition qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle par l'entremise de Beaumarchais –, publier des œuvres littéraires ne permet pas de vivre. Les imprimeurs-libraires ne rétribuent que très peu les auteurs des ouvrages qu'ils éditent et diffusent. Bien que la poésie soit considérée comme un genre noble dans la hiérarchie des genres littéraires en vigueur dans toute l'Europe à la Renaissance et à l'âge classique, être poète ne peut être reconnu comme une profession : les auteurs issus de la bourgeoisie ou de la petite noblesse désargentée doivent donc trouver d'autres sources de revenus.

### LES VOIES PARALLELES

Ainsi, le poète ne peut rester dans sa tour d'ivoire, à l'abri des troubles politiques et économiques de l'État. S'il appartient à un milieu bourgeois aisé, il a la possibilité d'utiliser sa fortune familiale pour acquérir une charge dans l'administration ou la justice : c'est le cas de Corneille qui, après des études de droit, est reçu avocat au Parlement de Rouen et obtient de la part de son père deux offices de judicature dans ce même Parlement, dont les gages, sans lui permettre de vivre dans le luxe, sont suffisants pour assurer sa subsistance. D'autres auteurs choisissent plutôt la voie de l'Église afin de vivre de bénéfices ecclésiastiques : Baltazar Gracián, auteur espagnol dont le père était probablement magistrat, intègre la Compagnie de Jésus à partir de 1619. Après avoir exercé les fonctions de professeur dans plusieurs collèges jésuites, il se consacre à la prédication et séjourne à la cour de Philippe IV ; mais les trois volumes de son *Homme détrompé* lui attirent l'hostilité de ses supérieurs religieux. Pétrarque, célèbre poète toscan du XIV<sup>e</sup> siècle, choisit lui aussi d'entrer dans les ordres, sous la protection du cardinal Jean Colonna, afin de pouvoir étudier et composer à l'abri du besoin. Le choix de la voie ecclésiastique amène souvent ces auteurs à s'engager sur les plans politique et diplomatique au service de leurs protecteurs et à voyager en leur nom à travers toute l'Europe.



## LA DEPENDANCE DES POETES A L'EGARD DES PUISSANTS

Toutefois, l'un des moyens les plus sûrs d'obtenir des gratifications ou des pensions en utilisant sa plume est de dédier ses écrits à un grand personnage, voire d'entrer à son service en qualité de secrétaire, de maître d'hôtel, de page ou de précepteur auprès de ses enfants. C'est le cas de Clément Marot, poète français du XVI<sup>e</sup> siècle qui, issu de la bourgeoisie marchande, tente sa chance en offrant son *Temple de Cupido* au roi François I<sup>er</sup>, au tout début du règne de celui-ci. En 1518, il devient valet de chambre de Marguerite d'Angoulême, la sœur du roi, plus connue par la suite sous le titre de reine de Navarre. Il occupera cette même charge quelques années plus tard auprès de François I<sup>er</sup>. L'existence qu'il mène à la cour le conduit à composer de nombreux poèmes de circonstance, en fonction de l'actualité politique du temps. Quant à Pierre de Ronsard, né dans une famille de petite noblesse, il devient le page des fils de François I<sup>er</sup> et voyage à leur suite en Europe, notamment en Écosse. Par la suite, il reçoit les ordres mineurs afin de toucher des bénéfices ecclésiastiques. Proche de Charles IX, qui meurt en 1574, il s'entend moins bien avec le successeur de celui-ci, Henri III, qui lui préfère Philippe Desportes, ce qui le conduit à quitter la cour afin de se réfugier dans son Vendômois natal, où il termine sa vie. L'Arioste, poète italien du XVI<sup>e</sup> siècle, entre au service du cardinal Hippolyte d'Este en qualité de gentilhomme de chambre à partir de 1503. Le duc Alphonse I<sup>er</sup>, qui règne par la suite à Ferrare, en fait son « familier » et lui verse une pension généreuse, avant de le nommer gouverneur de la Garfagnana, province que le poète gère avec zèle, malgré son faible intérêt pour les domaines politique et judiciaire.

Le statut de dépendance des poètes à l'égard des puissants les contraint souvent à prendre parti dans les conflits qui engagent ceux-ci. Leur service de plume les conduit à composer des pamphlets et des libelles diffamatoires contre les ennemis de leur maître, voire à s'impliquer dans les grandes affaires et les guerres qui secouent le royaume. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, les auteurs protégés par Gaston d'Orléans, parmi lesquels Tristan L'Hermitte, doivent composer avec le turbulent frère de Louis XIII, qui n'hésite pas à conspirer contre le roi. Soumis à plus puissant que lui, le poète risque à tout moment de déplaire à son maître, ou encore d'être entraîné dans la disgrâce de celui-ci. Le poète espagnol Góngora, dont la poésie surchargée d'images et d'ornements a donné son nom à un style particulier, le gongorisme, reçoit dans sa jeunesse les ordres mineurs et devient trésorier de la cathédrale de Cordoue à partir de 1585. Il séjourne par la suite à la cour de Philippe III et obtient le titre de chapelain du roi grâce à son *Panegyrique du duc de Lerme* (1617), poème dédié au favori du souverain. Mais la disgrâce de celui-ci et la mise à mort d'autres proches de Philippe III avec qui il s'était lié semblent lui promettre la même chute brutale. S'il parvient à éviter ce danger, il perd à cette occasion une grande partie de sa fortune.

## CHASSES AUX POETES

Nombreux sont également les auteurs pourchassés pour les idées qu'ils défendent : en 1534, Clément Marot, proche des idées des Réformés, est obligé de fuir la cour de France pour se réfugier d'abord à Nérac, à la cour de Marguerite de Navarre, puis en Italie, auprès de Renée de Ferrare, fille du défunt roi Louis XII, et à Venise. Ses épîtres, dans lesquelles il demande la permission de mettre fin à son exil, lui font obtenir le droit de rentrer en France à condition qu'il abjure le protestantisme. Mais ses *Psaumes*, parus en 1541, déclenchent l'ire de la Sorbonne et le forcent de nouveau à fuir. C'est loin de la France qu'il mourra, en 1544 à Turin. Quant à Théophile de Viau, ses fonctions de secrétaire du comte de Candale, opposé au comte de Luynes, favori de Louis XIII, lui valent une première condamnation à l'exil en 1619. Revenu à Paris, il est condamné à mort en 1623 par le Parlement à la suite de la parution d'un recueil de poèmes, *Le Parnasse satyrique*, que les dévots condamnent comme libertin. Théophile tente de fuir la France, mais il est arrêté à la frontière des Pays-Bas, ramené à Paris et enfermé à la Conciergerie, dans le cachot qu'avait occupé Ravaiillac après l'assassinat d'Henri IV. Sa peine est alors changée en bannissement du royaume à perpétuité, mais Richelieu lui accorde finalement sa grâce en 1626. Malgré ce dénouement, les rigueurs subies en prison précipitent sa fin : Théophile meurt en septembre 1626, âgé de 36 ans. Le destin de Dante, célèbre poète toscan de la fin du XIII<sup>e</sup> et du début du XIV<sup>e</sup> siècle, est autre : issu d'une famille noble appartenant à la ligue guelfe de Florence, il s'implique dans le conflit qui oppose celle-ci aux gibelins toscans. La victoire des guelfes le conduit dans un premier temps à participer activement au gouvernement de Florence, à la fin des années 1290. Mais un revirement de fortune voit le triomphe de ses ennemis et aboutit à l'exil définitif du poète loin de sa patrie. Dante mènera jusqu'à la fin de sa vie la douloureuse existence



de l'exilé, errant de ville en ville à travers toute l'Italie, sans jamais plus revoir la terre qui l'avait vu naître.

### **LE POETE PROPHETE ?**

---

Tout au long de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle, un abîme sépare donc la situation matérielle de domesticité que subissent la plupart des poètes et les prétentions que ces mêmes auteurs attachent à leur art. Dans *Phèdre*, Platon, rapportant les propos de Socrate, rapprochait la fureur poétique de la fureur prophétique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, en France, les poètes de la Pléiade considèrent celui qui compose des vers comme un prophète, dont la parole est sacrée et qui occupe une position de premier plan au sein de la cité. Son rôle est de chanter les hauts faits des hommes illustres de la nation et de leur accorder par ses vers la gloire et l'immortalité littéraire. Mais la dignité de son chant s'accorde mal avec sa servitude réelle auprès des puissants. À leur cour, il se voit parfois rabaisé, voire humilié, par la relation de rivalité qui l'oppose aux autres domestiques du château. C'est ainsi que Ronsard et ses comparses de la Pléiade, dans le droit fil du Tasse, se représenteront très souvent, dans le sillage d'Ovide et de Pétrarque, comme des prophètes mal aimés, contraints d'abandonner le monde et de fuir les persécutions de la société. Malgré cette situation parfois contrastée, on sait aujourd'hui que la postérité a rendu justice à un grand nombre d'entre eux en retenant leur nom et en célébrant leurs œuvres.



# **PARTIE III : ANALYSER**

---



## Les femmes dans la vie du Tasse et dans *La Jérusalem délivrée*

« Eléonore » : ce nom ne dira sans doute pas grand chose aux lecteurs de *La Jérusalem délivrée* ; il a pourtant toute sa place dans la légende du Tasse. Si le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle explorent toutes les facettes des amours extraordinaires que relate l'œuvre de ce poète, le XIX<sup>e</sup> siècle cristallise sa rêverie sur sa vie tourmentée et sa passion interdite pour la princesse d'Este, Eléonore. Tandis que Rousseau conçoit ses propres amours comme la réincarnation de ceux du Tasse et d'Eléonore, Leopardi sonde l'idéal amoureux à travers un dialogue du poète avec son démon familier ; de son côté, Goethe oppose l'attachement aux beautés naturelles aux nécessités de l'action politique. Tous prêteront une tonalité tragique à cette relation. Fantôme de littérateur ou réalité historique ? Quelle que soit la réponse, l'intuition romantique a le mérite de nous rendre sensibles à la place privilégiée des femmes dans la *Jérusalem délivrée*. À travers Armide, Clorinde ou Herminie, ce sont en effet les multiples visages de la féminité qui s'offrent à nous, surgissant à mi-chemin entre l'autobiographie poétisée et la construction mythique.

### ENTRE MYTHE ET REALITE, LES FEMMES DANS LA VIE DU TASSE

Les femmes hantent le Tasse dès son enfance, faite de deuil et de séparation. À onze ans, alors qu'il a quitté la région de Naples pour suivre son père à Rome, il apprend le décès de sa mère. Peu de temps après, ses oncles forcent sa sœur à entrer au couvent, probablement pour récupérer l'argent qui aurait servi de dot à la jeune fille : d'emblée, le jeune Torquato est privé d'un amour et d'une présence féminine, qu'il cherchera peut-être toute sa vie.

Après cet épisode traumatique, il doit suivre les traces de son père, ambassadeur et poète de cour. S'il brille et le dépasse très tôt dans l'art de la rime, il n'a peut-être pas les mêmes aptitudes diplomatiques et supporte difficilement les luttes d'influence qui agitent les États italiens. Au milieu d'une longue errance qui durera de 1576 à 1578 et le conduira dans plusieurs cours d'Italie, il se rend à Sorrente déguisé – dit-on – sous les traits d'un mendiant pour se présenter à sa sœur, qui aussitôt le reconnaît et l'accueille. On ignore si l'épisode a bel et bien eu lieu ; il témoigne en tous les cas du lien étroit que le poète établit entre les femmes de sa vie et ses souvenirs d'enfance, sources d'apaisement et de consolation.

Mais on l'a dit, la femme que retiendra l'histoire littéraire demeure avant tout Eléonore d'Este. À cette dernière ainsi qu'à sa sœur Lucrezia, le Tasse dédicace des vers. En retour, les deux dames ne cessent d'intervenir en faveur de l'artiste auprès de leur frère, le duc Alfonso II. Échange de bons procédés, estime mutuelle ou ardeur véritable ? Difficile à dire, mais la légende veut que dans *La Jérusalem délivrée* l'épisode d'Olinde et Sophronie (que nous n'avons pu reprendre dans le spectacle *Combattimento*) soit inspiré de ses sentiments pour ces beautés ducales, mélanges de passion et de mélancolie amère. Au chant II, Sophronie accepte de donner sa vie pour sauver celle des autres chrétiens de Jérusalem. Elle ignore alors l'amour que lui porte Olinde qui souhaite l'accompagner au bûcher. Les deux amants font face à la mort, l'une plutôt par ferveur religieuse et héroïsme, l'autre par amour. Il y a apparemment là peu de ressemblance avec le quotidien de la cour de Ferrare. Et pourtant : Eléonore, femme d'une santé fragile et d'une foi ardente, ne se retira-t-elle pas au couvent Corpus Domini à Ferrare, achevant le portrait d'une femme au cœur noble ayant donné sa vie pour celle des autres ?

Nouveaux Héloïse et Abélard, le poète et la princesse connaissent un amour d'autant plus fort qu'il est impossible. Leopardi l'a bien compris quand il évoque la passion du Tasse pour Eléonore. Mais il va encore plus loin dans son *Dialogue du Tasse avec son démon familier*. Emprisonné, Torquato confie son amour à une présence fantomatique qui lui dévoile la nature de nos passions, mirage d'air et d'ennui. Le Tasse se rend compte qu'il aime davantage l'image parfaite que son amour invente que la vraie Eléonore : « Lorsqu'elle se trouvait devant moi elle me paraissait une femme ; de loin, elle me semblait et me semble toujours une déesse. » Le poète découvre dans la souffrance de la séparation la force de la poésie. Le réel est imparfait et si nous ne désirions pas l'impossible en dessinant dans nos rêves les contours d'une femme idéale, il serait d'un mortel ennui. Ainsi, les amours du poète sont cruelles, faites d'éloignement et de renoncement ; l'imaginaire seul semble à même de les entretenir.



## LA FEMME PIEGE OU LES DEDALES DE LA BEAUTE

Ce thème de la puissance du songe, particulièrement développé chez Leopardi, interroge un baroque propre à l'univers du Tasse. Dans *La Jérusalem délivrée*, les plus farouches ennemis des croisés, ceux qui désarment les plus braves, sont en fait des illusions. Au chant XIII, voyant que le camp de Godefroy construit des machines de guerre avec le bois de la forêt, Ismen, un sorcier ennemi, décide de l'en empêcher par des sortilèges. Les monstres les plus redoutables de la forêt enchantée, que n'osent approcher les chevaliers chrétiens, ne sont pas les flammes ou les infâmes démons mais bien Clorinde et Armide, qui apparaissent sous une apparence trompeuse à Tancredi et Renaud. La voix de Clorinde qui coule prodigieusement de la sève d'un arbre fait ainsi reculer Tancredi, qui avait pourtant vaincu tous les autres obstacles. En somme, les femmes hantent les héros de Jérusalem au propre comme au figuré et chacune de leurs apparitions a la force enivrante mais trompeuse du songe.

Ces songes montrent une beauté féminine d'autant plus charnelle qu'elle est excessive. Les virulents reproches dont certains contemporains vont accabler le Tasse en témoignent : ils ont vu dans cette abondance de descriptions lascives et enflammées un péché de luxure. Il est vrai que dans son épopée, la peinture des alentours de Jérusalem est finalement assez mince et que les beautés célestes s'évoquent en quelques mots, alors que l'évocation des charmes féminins suscite les éloges les plus travaillés. La chevelure d'Armide est ainsi un soleil, sa gorge a la blancheur de la neige et « tel un rayon dans l'onde un sourire lascif brille et frémit dans ses yeux humides. » Empruntant à la nature ses plus beaux traits, la femme a également chez le Tasse les caractéristiques ambiguës de l'eau, élément fuyant, se situant entre rêve et réalité, mensonge et vérité. « Chaos mouvant », pour reprendre la formule de Foucault, l'eau entoure l'île où se retire Armide avec Renaud ; isolant le rêve de la réalité, elle fraie avec le démon, permet tous les jeux. Mais chez le Tasse, l'eau n'a cependant pas exclusivement cette fonction dangereuse. Aux eaux troubles d'Armide s'oppose ainsi l'eau baptismale, d'un calme céleste, que Clorinde reçoit des mains de Tancredi avant de mourir.

À la fois paysage et tableau, la femme appartient dans *La Jérusalem délivrée* à la matière, aux choses du monde et au temps qui passe. Évoquant Ronsard, le jardin d'Armide regorge d'ailleurs de vers hédonistes : « Cueillons la rose au délicieux matin du jour, qui bientôt perdra son éclat ; cueillons la rose d'amour : aimons tant qu'en aimant on peut être aimé de retour » (chant XVI). Mais la particularité de ces paroles tient au fait qu'elles cachent les pièges les plus terribles. À charge pour le chevalier de ne pas y succomber et de leur préférer la beauté immatérielle et intemporelle. Le combat de Renaud contre Armide est emblématique de cet idéal de détachement auquel l'homme doit arriver. Berçant Renaud d'illusions luxuriantes, l'ensorceleuse l'éloigne autant du combat que de Dieu : en le tenant captif dans son île enchanteresse, elle l'empiege dans un monde circulaire et stérile d'amour propre, où la créature oublie son créateur. Comme l'écrit le Tasse à propos de Renaud : « Rassasiant avidement en elle ses regards faméliques, il se consume et s'épuise. »

## GUERRE ET AMOUR

Dès lors, si la femme constitue un obstacle dans le cheminement de l'homme vers les beautés célestes, elle est chez le Tasse un adversaire à part entière. Alors que *L'Illiade* ou *L'Odyssée* sont d'abord affaires d'hommes, *La Jérusalem délivrée* les met en scène comme des guerrières participant pleinement au combat entre croisés et armées d'Orient. Certes, on ne dénombre qu'une seule femme dans le camp des chrétiens, Gildippe, mais sa fonction devient hautement symbolique au dernier chant : « Et qui fut le Chrétien qui se couvrit de gloire en portant le premier coup ? Ce fut toi, Gildippe, [...] le Ciel réservant un tel honneur à la main d'une femme. » Mais ce cas mis à part, et ce n'est pas anodin, quasiment toutes les femmes appartiennent au camp des infidèles, hormis Sophronie qui est une chrétienne de Jérusalem mais un personnage épisodique, qui n'apparaît qu'aux premiers chants. Aussi thématique que structurel, ce combat amoureux entre l'homme et la femme a donc bel et bien une ampleur symbolique. S'il y a tant de femmes du côté des vaincus et si peu du côté des vainqueurs, c'est que le Tasse a sans doute voulu chanter l'intimité sur un mode épique : sous sa plume, la lutte intérieure de ses héros est une lutte d'amour.



C'est précisément ce qui nous autorise à jeter des ponts entre le poète et son œuvre. Les obstacles qui constituèrent sa vie sentimentale ne sont-ils pas ceux aussi que connaissent aussi les héros et les héroïnes de *La Jérusalem délivrée* ? L'éloignement et la séparation sont simplement remplacés par les murailles de Jérusalem et l'opposition des croyances. L'amour de Tancrede pour Clorinde ou celui d'Herminie pour Tancrede tout comme celui d'Armide pour Renaud sont insatiables et d'autant plus forts qu'ils apparaissent démesurés. On ne sait si Tancrede aime Clorinde elle-même ou si ce n'est pas plutôt ce qui, dans cet amour, l'aiguillonne et le pousse à des actions insensées. Son héroïsme n'a d'égal que sa folie d'amour. Comme l'écrit Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* : « Notre notion de l'amour, enveloppant celle que nous avons de la femme, se trouve donc liée à une notion de la *souffrance féconde* qui flatte ou légitime obscurément, au plus secret de la conscience occidentale, le goût de la guerre. » Reflet de ce phénomène, l'amour côtoie sans discontinuer la guerre dans *La Jérusalem délivrée*. Clorinde et Armide sont de terribles combattantes, l'une en armure, l'autre en apparat, et les mots consacrés à la guerre sont aussi ceux qui leur conviennent. Lorsque au chant V Armide renonce à séduire Godefroy elle manœuvre « tel un capitaine qui, renonçant à une forteresse imprenable, lève le siège et porte la guerre ailleurs. » Fait plus significatif encore, Tancrede combat Clorinde avec une ardeur si passionnée qu'il dévoile quel sourd désir de mort se cache sous son armure : « Mon cœur, qui n'est plus à moi, s'il te déplaît qu'il vive ne demande qu'à mourir : il est à toi depuis si longtemps, qu'il est grand temps que tu l'arraches. »

### AMOUR TERRESTRE ET AMOUR CELESTE

On peut s'étonner que la postérité retienne Armide, Clorinde, Herminie, Tancrede et Renaud tandis qu'elle oublie souvent Godefroy, le héros de cette épopée et le chef des Francs victorieux. À vrai dire, cet oubli fréquent dit beaucoup de l'importance des femmes et de la passion dans *La Jérusalem délivrée*. Car cette œuvre n'est pas le récit d'une simple bataille et de l'affrontement de deux camps aux religions opposées ; c'est bien plutôt une nouvelle plongée dans le combat de l'esprit et de la chair. Le fait est que les arts, d'une manière détournée et parfois douloureuse, choisiront le corps plutôt que l'esprit. Or Godefroy ne connaît nul tourment d'amour ; les charmes d'Armide n'ont sur lui aucun effet dans sa conduite des combats. Chez lui, pas un dilemme : sa parole et son cœur parlent sans se contredire. La faute, qui est sensuelle par nature, ne lui est pas permise. Dans cette conception d'une volupté indigne, la femme est l'Ève tentatrice et la méfiance qui oppose les deux sexes est d'autant plus forte que les ruses des amantes sont redoutables.

La seule relation honorable est celle que pourraient créer les liens du mariage, mais les croisés ne sont-ils pas en quelque sorte mariés au Christ ? Les relations entre les deux sexes sont par définition adultères. En aimant Armide et Clorinde, Tancrede et Renaud se retrouvent dans la position des poètes courtois, pour qui le grand amour était d'autant plus intense qu'il se déclarait pour une femme mariée et qu'il restait à jamais inassouvi. Lorsque Tancrede offre sa vie à Clorinde, il se fait symboliquement son vassal et remet sa vie à sa dame. Mais cet idéal ne peut pas être celui des chevaliers du Christ. Voilà pourquoi Tancrede survivra à la mort de Clorinde et pourquoi les amants ne rejoindront pas la longue liste des émules de Tristan et Iseult. Dans *La Jérusalem délivrée*, la passion ne peut vivre que de renoncement. Et de façon symptomatique, l'atmosphère de miracle qui accompagne la prise de Jérusalem célèbre aussi un retour à l'ordre aussi sous la forme charnelle d'une union apaisée entre Armide et Renaud. Né presque au lendemain du Concile de Trente qui prend acte du schisme séparant les chrétiens d'Occident, presque orphelin de mère, spectateur de l'ingérence espagnole en Italie, le Tasse se sent passer de l'état mélancolique à la folie. Cet homme qui souffre de tout cela à la fois rêve sans doute, à travers les femmes de *La Jérusalem délivrée* à une nouvelle union et un nouveau repos.



## L'envers du réel : songes, cauchemars et illusions

### LE REVE, LIEN ENTRE LES HOMMES ET LES IMMORTELS

« Fantôme injurieux qui troubles mon repos », s'exclame Hérode au début de la *Marianne*, tragédie de Tristan L'Hermite représentée en 1637 : le roi vient de voir, dans son sommeil, devant un étang dont l'eau était devenue sang, le jeune Aristobule, le frère de son épouse Marianne qu'il a lui-même fait assassiner, appeler sa sœur tout en le maudissant. Ce rêve prémonitoire, qui fait craindre à Hérode d'horribles événements, annonce en effet une tragédie sanglante, qui s'achèvera par la mise à mort de Marianne et le basculement du roi dans la fureur. Comme dans la littérature antique, le rêve au XVII<sup>e</sup> siècle demeure résolument tourné vers l'avenir : loin de servir à expliquer le passé de l'individu, comme s'emploiera à le faire la psychanalyse, il annonce, de manière souvent confuse et obscure, un avenir heureux ou, plus souvent, comme c'est le cas ici, terrifiant. À la manière du rêve antique, il est l'instrument dont se sert la transcendance – dieux païens, Dieu chrétien ou forces du Destin – pour entrer en communication avec les mortels.

### LA VIE EST UN SONGE... EPHEMERE

À l'instar de Tristan L'Hermite, la littérature européenne de la Renaissance et de l'âge classique multiplie les récits de rêve, à tel point que celui-ci se définit non seulement comme un thème récurrent, mais aussi comme une structure narrative, voire comme un genre littéraire à part entière. Jean Rousset, dans son ouvrage intitulé *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon* (Paris, J. Corti, 1953), fait du rêve l'un des motifs de prédilection de cette période littéraire et artistique, qu'il situe entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle : au cours de ces décennies marquées par les guerres, les famines et les épidémies, où l'espérance de vie est beaucoup moins élevée qu'elle ne l'est aujourd'hui, l'homme a plus que jamais conscience de sa fragilité. Son passage sur terre lui apparaît comme un songe éphémère, dont la mort marque l'éveil brutal. Dans la littérature baroque, et notamment la poésie, le motif du rêve s'associe avec la flamme, l'eau en mouvement, le nuage, la neige, la bulle de savon, pour symboliser la vanité d'une existence terrestre marquée par la précarité.

### REVE ET THEATRE DU MONDE

Mais le rêve rencontre un autre *topos* caractéristique de cette période : celui du théâtre dans le théâtre, qui consiste à introduire dans une pièce-cadre une ou plusieurs pièces enchâssées. Cette structure figure l'idée topique du *theatrum mundi* : le monde est une scène de théâtre sur laquelle l'homme joue un rôle sous le regard de Dieu. Dans *La Vie est un songe* de Calderón (1635), Sigismond, qui a été élevé dans l'ignorance à l'écart de la société des hommes, croit vivre un songe lorsqu'il est subitement placé sur le trône par son père pour y jouer son rôle de roi. Dans *Les Songes des hommes éveillés* de Brosse (1646), Clarimond utilise le théâtre et le songe pour guérir Lisidor de sa mélancolie et lui rendre sa maîtresse, qu'il croyait morte. L'incertitude qui plane sur la frontière séparant le rêve de l'état de veille permet ainsi de mettre en valeur le pouvoir de l'illusion théâtrale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le terme d'*illusion* renvoie en premier lieu aux sortilèges des sorciers et des magiciens : c'est notamment le cas de *L'illusion comique* de Corneille, comédie de 1635, dont le titre fait directement référence aux pouvoirs du magicien Alcandre. Le genre de la pastorale, au théâtre comme dans le roman, se plaît à faire intervenir les filtres magiques, les miroirs enchantés et les tours ensorcelés de ces personnages merveilleux. Mais le goût du siècle pour les fantasmagories et les mirages traduit une interrogation plus générale sur l'illusion – entendue cette fois-ci comme adhésion à la fiction représentée, voire comme identification aux personnages qu'elle met en scène – dans le genre théâtral comme dans le roman. Le lecteur ou le spectateur doit-il être plongé dans un état d'identification totale ou bien doit-il au contraire garder une distance critique et vigilante face à ce qu'il lit ou voit ? Les personnages de comédiens devenus fous – que l'on trouve par exemple dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot (1633) – incarnent le risque d'une illusion théâtrale continue, qui ne permettrait plus au réel de reprendre



ses droits. Jouer, comme rêver, doit être une action temporaire ; dans le cas contraire, l'on bascule à tout jamais dans la folie. Le théâtre de Shakespeare est très certainement l'un de ceux qui a le plus richement illustré l'ensemble de ces motifs : Hamlet, prévenu par le fantôme de son père que son oncle Claudius est son meurtrier, fait représenter par une troupe de comédiens, sous les yeux de l'usurpateur, l'assassinat du feu roi. Afin de dissimuler son projet de vengeance, le héros simule la folie. Mais la frontière entre raison et déraison apparaît de plus en plus floue au cours de la pièce : c'est finalement une démence bien réelle qui frappe l'infortunée Ophélie et la pousse au suicide. Les éléments merveilleux et surnaturels qui interviennent dans d'autres œuvres de Shakespeare – on pense par exemple aux sorcières de *Macbeth* – ont pour effet de créer un univers onirique, entre rêve plaisant et cauchemar, qui estompe les contours de la réalité que les personnages pensent à tort maîtriser, tout en soulignant la précarité de leur existence.

### ENTRE REVE ET FOLIE

La proximité du rêve et de la folie explique que le terme *rêve* ait longtemps gardé un sens péjoratif à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'esprit des hommes du temps, un rêve est avant tout une hallucination dépourvue de sens, sans ordre ni logique. Le terme se rencontre même dans le lexique médical au sens de délire frénétique ou fiévreux, symptôme d'une grave pathologie psychique. Cette conception s'accorde également avec le regard suspicieux que de nombreux savants portent sur l'imagination : si cette faculté est capable de transmettre au jugement de belles idées, à partir du témoignage des sens, elle peut aussi le tromper en produisant les délires les plus extravagants. Le philosophe René Descartes, en soulignant à quel point nos sens peuvent s'avérer trompeurs, fera peser un poids critique durable sur l'empirisme et sur la faculté imaginative. Le rêve, en tant qu'activité psychique involontaire entraînant une rupture temporaire du sujet rêvant avec le monde qui l'entoure, apparaît lui aussi comme une menace pour la raison.

### MEDITER

Néanmoins, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, rêve et rêverie peuvent être associés à la méditation littéraire la plus inventive. Étymologiquement, rêver signifie vagabonder ; ce terme renvoie à une pensée qui erre de-ci de-là, au gré de ses humeurs et de ses caprices : c'est ce sens, appréhendé cette fois-ci de manière positive, que Montaigne donne à sa rêverie, dont il fait le moteur de l'écriture des *Essais*. Laisée libre, la pensée échappe à la raison pour produire les fantaisies les plus stimulantes pour l'esprit. Supposant nécessairement un sujet, cette activité psychique est intimement liée à la notion de lyrisme, élan personnel d'un je qui laisse libre cours à ses émotions et ses passions. Dans le genre poétique, le lyrisme du rêve est susceptible de produire les méditations les plus touchantes pour le lecteur. Mais il s'agit généralement dans ce cas d'une fiction contrôlée. Les poètes qui chantent leur amour, dans la lignée de Pétrarque, relatent ainsi des fictions de rêve – il ne s'agit pas de rêves réels – dans lesquelles leur maîtresse les favorise. C'est le cas de ces vers de Ronsard, extraits des *Amours de Cassandre* (sonnet XXX, v. 5-9) : « Toi, quand la nuit par le penser m'enflamme, / Ayant pitié de mon mal soucieux, / Ore en mes bras, ore devant mes yeux, / Tu fais nager l'idole de ma Dame. / Demeure, Songe, arrête encore un peu ! »

### LE SONGE ALLEGORIQUE

Le Moyen Âge et la Renaissance marquent d'autre part l'essor du genre littéraire du songe allégorique, dans lequel un personnage réel, mythologique ou biblique, intervient pour délivrer au personnage rêvant – et bien entendu au lecteur – une vérité transcendante. L'un des plus célèbres n'est autre que *Le Songe de Poliphile*, qui date de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et est attribué à Francesco Colonna : dans cette œuvre, le personnage de Poliphile effectue un voyage initiatique qui le mène vers l'île d'Amour, après bien des étapes obscures et ésotériques. Loin d'apparaître comme une divagation sans ordre ni sens, le songe allégorique vise à construire un système d'idées cohérent.

Les acceptions péjoratives et positives du rêve coexistent donc tout au long de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle. Des poètes comme Théophile de Viau, Saint-Amant ou, plus tardivement dans le siècle, La Fontaine, qui décrit les splendeurs à venir du château de Fouquet dans *Le Songe de Vaux*, mettent en valeur les qualités esthétiques de ce vagabondage spirituel, propre à l'épanchement personnel. Mais ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que le rêve sera véritablement



revalorisé, du côté de la méditation subjective, avec *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau (composées entre 1776 et 1778), mais aussi du côté de la pensée philosophique, avec *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot (1769).



## Le combat au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle

### COMBATS EPIQUES

*L'Iliade*, récit des événements de la guerre de Troie, est l'une des œuvres les plus anciennes de la littérature occidentale. Elle inaugure un thème voué à connaître un très long succès dans l'histoire de l'art en Europe : celui de la guerre et des hauts faits des héros qui la livrent, au mépris de leur vie. Avec Homère, l'épopée, appelée « poème héroïque » ou « poème épique » jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, assoit définitivement son prestige. Aristote, dans sa *Poétique*, en définit les bases : il s'agit d'un récit narratif des exploits de héros, rois, princes ou dieux, dans le domaine militaire mais aussi amoureux, le tout en vers et dans un style soutenu. L'épopée antique, dont un autre exemple célèbre est *L'Énéide* de Virgile, comprend de multiples éléments merveilleux et fait intervenir des puissances surnaturelles, telles les divinités de l'Olympe. Aristote en fait le pendant narratif de la tragédie, même si l'épopée se définit elle aussi par son caractère dramatique, avec ses péripéties, ses renversements de situation et ses coups de théâtre. Toutefois, contrairement aux genres théâtraux, elle comprend un narrateur chargé de conter les exploits des personnages.

Au Moyen Âge, le succès de la chanson de geste s'inscrit dans la lignée de l'épopée en reprenant les principaux éléments de celle-ci : il s'agit d'un genre avant tout oral, dont la diffusion est assurée par les troubadours et les jongleurs itinérants, et qui porte sur un nombre limité de matières, *matière de France*, *matière de Bretagne* ou *matière arthurienne*, dans lesquelles elle puise les *res gestae* mi-historiques mi-légendaires des grands hommes du passé. La plus célèbre est aussi la première œuvre connue qui ait été composée en ancien français : *La Chanson de Roland*, qui date des années 1180 ou 1190, relate les exploits accomplis par le chevalier Roland et son armée contre les Vascons à la bataille de Roncevaux, ainsi que leur mort héroïque. D'autres chansons de geste médiévales puisent dans la *matière de France*, qui traite du règne de Charlemagne, de la lutte des Francs contre les Sarrasins et des conflits intérieurs du royaume. Le poète italien l'Arioste (1474-1533) prolongera l'héritage de la chanson de geste au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle dans son *Roland furieux*, qui inspirera de nombreux écrivains, peintres, sculpteurs et compositeurs tout au long de l'âge classique.

Dans la littérature médiévale, la chanson de geste côtoie d'autres types de textes historiques ou pseudo-historiques, comme les hagiographies – on peut prendre pour exemples *La Vie de saint Alexis*, texte anonyme, et *Le Miracle de Notre-Dame* de Gautier de Coinci – ou encore les nombreux récits historiques, en majorité composés en latin, inspirés par les Croisades d'Orient menées entre la fin du XI<sup>e</sup> et la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. La quatrième Croisade (1202-1204), qui aboutit à la prise de Constantinople, engendre pour sa part une historiographie rédigée en langue romane, représentée par les deux *Conquête de Constantinople* de Geoffroy de Villehardouin (v. 1212) et de Robert de Clari (v. 1216). Mais le registre épique se rencontre également dans le roman, genre « neuf » qui n'existait pas – ou tout du moins pas sous la forme que nous lui connaissons – dans l'Antiquité, notamment dans les romans de chevalerie, qui feront basculer Don Quichotte dans la folie. Le plus célèbre d'entre eux est *Amadis de Gaule*, publié au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle par Montalvo. Ces récits prennent eux aussi pour sujets les exploits accomplis par de valeureux chevaliers, qui prouvent par leurs aventures qu'ils sont aussi d'illustres amants.

### L'EPOPEE EN GUERRE CONTRE LE ROMAN

Malgré cette proximité de visée – il s'agit dans tous les cas de célébrer des héros exceptionnels et de lier les thèmes de la guerre et de l'amour –, à la fin de la Renaissance et à l'âge classique, l'épopée est très souvent opposée au genre romanesque afin de mieux dévaloriser celui-ci. Tandis que le genre épique, doté de dignes ascendances antiques, occupe le sommet de l'échelle des genres littéraires, le roman est accusé de propager des fables mensongères, qui n'ont rien d'historique. C'est précisément à la Renaissance que la chanson de geste s'essouffle pour laisser la place à la redécouverte des épopées antiques (Homère, Virgile), parallèlement à l'exhumation de la *Poétique* d'Aristote. L'une des obsessions des poètes du temps sera alors de fournir à la France la grande épopée qui lui manque et qui contribuerait à asseoir le prestige du royaume et à définir



son identité, en lui attribuant une ascendance illustre : Ronsard s’y essaiera avec sa *Franciade* (1572), de même que Chapelain avec sa *Pucelle, ou la France délivrée* (1656), puis Voltaire avec sa *Henriade* (1728), et même Hugo avec *La Légende des siècles* (1859-1883). Mais aucune de ces œuvres ne parviendra véritablement à accomplir cette visée. Comme le montrent les épopées parodiques qui paraissent à l’âge classique, tels *Le Virgile travesti* de Scarron (1648-1653) et *Le Télémaque travesti* de Marivaux (1717), l’épopée constitue toujours un modèle incontournable. Mais les exigences liées au genre, de même que le poids de la tradition qui lui est attachée, semblent trop lourds pour les auteurs qui s’y essaient. Toutefois, certains poèmes héroïques remportent un grand succès : c’est le cas de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, qui mêle l’arrière-plan historique des Croisades à l’univers des romans de chevalerie et des fictions sentimentales, dans la lignée de l’Arioste. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, paraissent également un certain nombre d’épopées à sujet chrétien, tels le *Saint-Louis* du Père Le Moyne (1653) et le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin (1654).

### COMBATS ROMANESQUES

---

Considéré comme un genre immoral et vil, le roman de l’âge classique entreprend de fonder sa légitimité en s’appuyant sur les deux grands modèles de l’Histoire, qui relate des actions héroïques véritables, et de l’épopée, qui traite de la mythologie et de la fable antique. À partir des années 1640, les romans héroïques composés par Georges et Madeleine de Scudéry, ou encore par La Calprenède, se définissent ainsi comme des « épopées en prose » : leurs intrigues développent des aventures illustres, dont l’arrière-plan est présenté comme historique, qu’il prenne pour cadre l’Antiquité gréco-latine ou l’histoire de l’Orient, et mettent en scène des personnages de nobles conditions. Leurs récits tentent de compenser le foisonnement des aventures narrées par un resserrement qui prend pour modèle la règle théâtrale des trois unités : le temps de l’histoire racontée se limite à une année, les personnages se rencontrent en un même lieu, tandis que les liens entre les différentes histoires enchâssées sont renforcés. Les combats héroïques – guerres, duels, attaques de pirates ou de bandits – demeurent donc le principal sujet du roman, à condition qu’il s’allie avec des intrigues sentimentales mettant en scène les plus beaux des amants. Malgré cette entreprise de légitimation, résumée par Huet dans son *Traité de l’origine des romans* (1671), l’épopée et l’Histoire resteront à l’âge classique les grands modèles génériques face à un genre romanesque méprisé, qui ne gravira véritablement les échelons de l’échelle littéraire qu’au XIX<sup>e</sup> siècle.

### GUERRES D’AMOUR

---

À une époque parcourue par les guerres civiles et extérieures, il n’est pas surprenant que le thème du combat, réel ou métaphorique, investisse l’ensemble des genres littéraires. La métaphore de l’amour comme sentiment belliqueux se rencontre dès les textes antiques, chez Ovide et dans les œuvres des poètes élégiaques latins. Dans ses représentations iconographiques, Cupidon revêt régulièrement l’apparence d’un enfant ailé, doté d’un arc et d’un carquois, les yeux bandés – l’Amour étant aveugle – et tirant au gré du hasard ses flèches dans le cœur des amants. Une fois conquis et soumis à ce dieu, celui qui aime subit la guerre perpétuelle que lui mène l’Amour, combat qu’il ne peut gagner. Cette image topique sera abondamment exploitée par Pétrarque, dans son *Canzoniere*, de même que chez ses imitateurs, en France et dans toute l’Europe.

### LA CONFLIT DES VALEURS

---

Mais la métaphore du combat ne se trouve pas seulement dans la littérature amoureuse ; elle investit également les discours moraux et religieux par le biais du genre de la psychomachie, dans lequel s’opposent les Vices et les Vertus : on peut prendre pour exemple *La Bataille des vices contre les vertus* du poète Rutebeuf. La psychomachie est tout d’abord une vogue iconographique qui envahit l’Occident au Moyen Âge, à partir d’une interprétation libre du poème latin de Prudence (IV<sup>e</sup> siècle) qui porte ce même nom. Les églises et les cathédrales en couvrent leurs porches et leurs intérieurs sous la forme de sculptures ou de peintures, qui font écho aux prédications des religieux. Les fresques peintes par Giotto au début du XIV<sup>e</sup> siècle dans la chapelle des Scrovegni, sise à Padoue, qui représentent entre autres les sept Vices et les sept Vertus, en constituent un exemple célèbre. Dans l’esprit des croisés du Moyen Âge – au moins des premiers



d'entre eux – le combat intérieur que représente cette lutte des vices et des vertus apparaît comme plus douloureux que la souffrance physique éprouvée à la guerre, dans l'optique d'assurer son salut. La bataille réelle semble à ce titre un moyen de mettre fin au combat psychologique intérieur qui déchire le pécheur. La Jérusalem céleste se confond ainsi avec la Jérusalem terrestre, tandis que la conquête guerrière se transforme en pèlerinage spirituel.



## Fragments de citations en écho au spectacle

Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*.

À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantaïs de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoire les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

André Peyronie, « Labyrinthe », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Du Rocher, 1988, p. 925.

« Quand dans la *Gerusalemme liberata* / *Jérusalem délivrée* (1580), la forêt donne des formes et des voix aux peurs secrètes des chevaliers (XIII), l'on pense à la forêt et au palais enchanté du *Roland furieux*. Mais c'est plutôt le thème du jardin que l'image du jardin vient investir dans l'épopée du Tasse. Le rêve d'un jardin d'amour avait connu une très grande vogue aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Mais, bien que la structure de ces songes s'y prêtât et en dépit des « maisons Dedalus », la liaison entre les deux images ne se fit pas. Mis à part le jardin aquatique et allégorique du *Songe de Poliphile*, c'est seulement dans la *Jérusalem délivrée* que le labyrinthe ajoute ses prestiges à ceux de l'« hortus conclusus » ou du « locus amoenus ». Il protège de ses détours obliques le jardin merveilleux qu'au cœur de son palais, sur une île lointaine, la magicienne Armide a fait surgir pour Renaud son amant. Quand il la quittera, elle fera tout disparaître de dépit (XVI). »<sup>1</sup>

Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.

« Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi de son corps, ou du moins de son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre. »

---

<sup>1</sup> André Peyronie, « Labyrinthe », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Du Rocher, 1988, p. 925.



## *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi

### LES CONDITIONS DE LA CREATION

C'est Monteverdi lui-même qui nous rapporte les conditions de la création du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, lors de la publication de l'œuvre dans le *VIII<sup>e</sup> Livre de Madrigaux*, celui des *Madrigaux guerriers et amoureux*, imprimé en 1638 à Venise. Dans la préface, le compositeur donne quelques indications pour le cas où cette œuvre serait représentée. Ce faisant, il indique la façon dont elle fut créée lors d'une soirée du carnaval de Venise de 1624, dans le palais de Girolamo Mocenigo. Monteverdi occupait alors le poste prestigieux de maître de chapelle de la basilique Saint-Marc. Ses qualités de compositeur et de musicien étaient déjà reconnues aussi bien pour son travail de maître de chapelle que pour les œuvres composées à la demande de commanditaires privés. La représentation du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* connaît un grand succès, souligné par le compositeur : « [...] ce fut en période de Carnaval, pour une soirée de divertissement, en présence de toute la noblesse qui en fut si émue de compassion qu'elle manqua de verser des larmes ; et elle l'applaudit »<sup>2</sup>. Ce succès semble justifier pour le compositeur qu'on reprenne désormais les codes de cette représentation, ce pourquoi il les décrit en détail dans sa préface. Mais s'il s'attarde autant sur ce madrigal, c'est aussi qu'il a conscience de l'importance qu'il revêt dans l'ensemble de son œuvre : ce chant est à la fois porteur d'une innovation scénique et emblématique d'une innovation musicale.

### UN MADRIGAL PENSE POUR LA SCENE

Grand admirateur du Tasse, Monteverdi a souhaité mettre en musique des extraits de *La Jérusalem délivrée* et a choisi les vers 52 à 62 et 64 à 68 du chant XII. Cela donne lieu à une œuvre singulière, apparentée à un madrigal, mais qualifiée par le compositeur de « combat en musique » et support possible d'une représentation « dans le genre représentatif »<sup>3</sup>. Il faut en souligner la particularité : si tout madrigal peut être donné en concert, celui-ci doit être interprété selon des codes dramatiques et accompagné d'un jeu de scène. Autrement dit, c'est une œuvre qui se situe entre l'opéra et le récital. Pour souligner la différence de ce madrigal, Monteverdi souhaite qu'il soit représenté « d'une façon impromptue », après quelques madrigaux interprétés « sans jeu de scène »<sup>4</sup> : l'effet de surprise attendu par le compositeur se trouverait ainsi amplifié par le contraste entre ce nouveau genre de madrigal et d'autres madrigaux interprétés selon la tradition.

Monteverdi se montre particulièrement précis dans les indications qu'il donne en vue d'une représentation scénique et son texte s'apparente à une véritable didascalie liminaire. Pour représenter le récit du combat du chevalier Tancrede contre la belle Clorinde, dont il est amoureux mais qu'il ne reconnaît pas sous son habit de soldat, Monteverdi fait la proposition suivante :

« Clorinde en armes, à pied, suivie de Tancrede en armes sur un cheval de bois ; le Récitant alors entamera le chant. Ils feront les pas et les gestes selon ce qu'exprimera le discours, ni plus, ni moins, en observant scrupuleusement les temps, les coups et les pas ; et les instruments les sons agités ou calmes ; et le Récitant prononcera les paroles en mesure, de façon que leurs inventions se rencontrent dans une même imitation. Clorinde parlera quand il lui

<sup>2</sup> Préface au *Combat de Tancrede et Clorinde*, in Claudio Monteverdi, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires. Texte original intégral*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, « Amicus », Deuxième série, Renaissance et période préclassique, Domaine Italien, 3, 2001, p. 271. Traduit de l'italien par Annonciade Russo.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*



appartiendra de le faire, tandis que le Récitant se taira, de même pour Tancrède. »<sup>5</sup>

Le texte, sa mise en musique et la représentation scénique de l'ensemble sont indissociablement liés, mais tout semble subordonné au texte, qu'il s'agit de faire entendre et comprendre, à la fois par l'interprétation musicale et par la représentation scénique. Monteverdi, très attaché à la qualité et à l'écoute des textes qu'il met en musique, conçoit une structure musicale en fonction de la structure narrative. Son intérêt pour la représentation de l'ensemble l'amène à préciser comment il entend que l'œuvre soit portée à la scène.

### ÉCRITURE ET INNOVATION MUSICALES : UNE ŒUVRE MAJEURE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La grande innovation proposée par Monteverdi dans *Il Combattimento* est cependant musicale. Le compositeur affirme en effet dans sa préface avoir inventé avec cette œuvre un genre nouveau et la présente comme « un chant d'un genre encore jamais vu ni entendu »<sup>6</sup>. Pour l'expliquer, il indique que l'âme humaine connaît trois passions, « la colère, la tempérance et l'humilité (ou supplication) »<sup>7</sup>, et que la voix humaine peut être de trois natures différentes, haute (aiguë), basse (grave) ou médiane (entre les deux). A ces trois passions et à ces trois natures vocales correspondent trois genres musicaux : le genre *molle* (doux), le genre *temperato* (tempéré) et le genre *concitato* (agité). Or, Monteverdi est le premier à définir et à mettre en application dans une œuvre ce troisième genre, nécessaire à l'expression musicale de la guerre, où se rencontrent à la fois la supplication et la mort. C'est principalement par les rythmes choisis que ce genre se rattache à la guerre : l'association de temps brefs et de *tempi* rapides évoque le combat et le souffle épique des batailles.

La nature guerrière du texte du Tasse ne permettait pas au compositeur de le mettre en musique en se contentant des deux autres genres jusqu'alors en usage : c'est pour s'adapter et servir au mieux ce texte que Monteverdi a été amené à créer un nouveau genre musical. Ce genre caractérise l'interprétation des chanteurs, mais également celle des musiciens qui les accompagnent. Le compositeur prévoit six instruments : quatre violons (soprano, alto, ténor et basse), ainsi que deux instruments de continuo, qui sont une contrebasse de viole et un clavecin. L'ensemble des musiciens est porteur du sens du texte : non seulement les chanteurs qui interprètent les différents personnages, mais aussi les instrumentistes, qui ont pour consigne de « jouer en imitant les passions du discours »<sup>8</sup>. À la suite de Monteverdi, de nombreux compositeurs ont recours à ce genre pour traduire au mieux les expressions et sentiments guerriers, ce qui témoigne à la fois de l'intérêt et du succès de cette invention.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*



# **PARTIE IV : CREER**

---



## La Jérusalem délivrée dans les arts

Le long poème de *La Jérusalem délivrée* a inspiré de nombreuses œuvres d'art dès sa création à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette inspiration a été particulièrement vive en musique et en peinture, mais elle a également touché le cinéma au XX<sup>e</sup> siècle. Les adaptations font la part belle aux amours de deux couples : celles de Tancredi et Clorinde et surtout de Renaud et Armide. Si un compositeur comme Monteverdi s'efforce par exemple de rester fidèle au texte du Tasse, d'autres artistes se l'approprient en en livrant une adaptation personnelle. Chaque nouvelle œuvre s'offre ainsi comme un nouveau regard ou une nouvelle lecture de cette somme inépuisable<sup>9</sup>.

### LA MUSIQUE

En matière de musique, deux genres prédominent parmi ceux qui ont servi l'adaptation de *La Jérusalem délivrée* : le madrigal et l'opéra. À l'exception du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Monteverdi, qui reprend le chant XII, la plupart des compositeurs de madrigaux se sont davantage intéressés aux chants XVI (plainte d'Armide abandonnée) et XX (Armide tentant de se suicider). Parmi leurs productions se distinguent notamment le *VII<sup>e</sup> Livre de madrigaux* (1581) et le *VIII<sup>e</sup> Livre de madrigaux* (1584) de Giaches de Wert, ainsi que les différentes œuvres composées entre 1603 et 1619 par Antonio Il Verso et entre 1609 et 1621 par Sigismondo d'India sur le même sujet. Mentionnons également un madrigal composé par Monteverdi en 1627 ou encore des œuvres de Francesco Eredi, datées de 1629. Quant à elle, la princesse Erminia a inspiré *Le Lagrime d'Erminia* de Biagio Marini en 1623 et une œuvre portant le même titre, écrite en 1629 par Giovanni Rovetta.

À l'opéra, on retrouve essentiellement une prédilection pour les amours malheureuses d'Armide et Renaud. Ce sont cette fois des compositeurs de toute l'Europe qui s'abreuvent à la source du Tasse, ce qui témoigne de sa résonance sur tout le territoire européen dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Le tableau ci-dessous propose un récapitulatif des œuvres les plus célèbres qui s'en inspirent.

TABLEAU D'OPERAS INSPIRES DE LA JERUSALEM DELIVREE

Année	Pays	Compositeur	Titre de l'œuvre
1615	Italie	Girolamo Giacobbi	<i>Il Tancredi</i>
1616	Italie	Domenico Belli	<i>L'Orfeo dolente</i>
1633	Italie	Michelangelo Rossi	<i>Erminia sul Giordano</i>
1637	Italie	Domenico Mazzocchi	<i>Olindo e Sofronia</i>
1639	Italie	Benedetto Ferrari	<i>L'Armida</i>
1641	Italie	Marco Marazzoli	<i>L'Amore trionfante dello segno</i>
1686	France	Lully	<i>Armide</i>
1711	Allemagne/Angleterre	Haendel	<i>Rinaldo</i>

<sup>9</sup> On peut consulter à ce sujet *La Jérusalem délivrée du Tasse. Peinture, poésie, musique ballet. Actes du colloque de Paris (1996)* édités par Giovanni Careri (Paris : Klincksieck, « Louvre, conférences et colloques », 1999), ainsi que *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* de Giovanni Careri (Paris : Publications de l'EHESS, 2005).



1718	Italie	Vivaldi	<i>Armida al campo d'Egisto</i>
1770	Italie	Jommelli	<i>Armida abbandonata</i>
1777	Allemagne	Gluck	<i>Armida</i>
1784	Autriche	Haydn	<i>Armida</i>
1817	Italie	Rossini	<i>Armida</i>
1904	Bohème (actuelle République tchèque)	Dvořák	<i>Armida</i>

### LA PEINTURE.

Les peintres se sont très tôt attachés à représenter des passages de *La Jérusalem délivrée*, dont ils proposent une interprétation plus ou moins libre. Différentes écoles sont concernées : le classicisme incarné par Nicolas Poussin côtoie le baroque flamand d'Antoon van Dyck, le baroque napolitain de Paolo Domenico Finoglio ou encore le rococo de François Boucher ou Giambattista Tiepolo. Les sujets choisis laissent, là encore, deviner une préférence marquée pour les amours de Renaud et Armide, racontées dans la première partie du spectacle.

Un peintre fait cependant exception à la fois par le choix des sujets et par l'ampleur exceptionnelle de l'œuvre qu'il consacre à *La Jérusalem délivrée* : le napolitain Finoglio, qui propose un cycle de toiles illustrant dix moments importants de l'œuvre du Tasse. Issues d'une commande de Giangirolamo II Acquaviva d'Aragon, le comte de Conversano, et fruits de cinq années de travail, ces toiles se caractérisent par des couleurs vives, des dynamiques fortes et une impression de mouvement qui leur confèrent une certaine théâtralité. Elles sont aujourd'hui exposées dans le lieu auquel elles étaient destinées, le Palazzo Acquaviva de Conversano, dans la région des Pouilles.

TABLEAU D'ŒUVRES PICTURALES INSPIRÉES DE LA JERUSALEM DELIVREE

Année	Pays	Compositeur	Titre de l'œuvre
1625	France	Nicolas Poussin	<i>Renaud et Armide</i>
1629	Flandres	Antoon van Dyck	<i>Renaud et Armide</i>
1640-1645	Italie	Paolo Domenico Finoglio	<i>La Jérusalem délivrée</i> (10 toiles) : <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Olinde et Sophronie</i></li> <li>2. <i>Tancrede affronte Clorinde</i></li> <li>3. <i>Raymond de Toulouse affronte Argant en duel</i></li> <li>4. <i>Tancrede baptise Clorinde</i></li> <li>5. <i>Renaud et Armide dans le jardin enchanté</i></li> <li>6. <i>Renaud face au bouclier du Mage d'Ascalon</i></li> <li>7. <i>Armide essaye de retenir Renaud</i></li> <li>8. <i>Renaud part de l'île enchantée</i></li> </ol>



			9. <i>Herminie retrouve Tancredi blessé</i> 10. <i>Renaud extermine les ennemis</i>
ca. 1725	Italie	Sebastiano Conca	<i>Renaud et Armide</i>
1734	France	François Boucher	<i>Renaud et Armide</i>
1742	Italie	Giambattista Tiepolo	<i>Renaud ensorcelé par Armide</i>
ca. 1752	Italie	Giambattista Tiepolo	<i>Renaud et Armide dans le jardin</i>
1761-1777	France	Jean-Honoré Fragonard	<i>Renaud dans le jardin d'Armide</i>

## LE CINEMA

Aussi étonnant que cela puisse paraître, *La Jérusalem délivrée* a également inspiré des cinéastes reconnus. Dès la période du cinéma muet, le réalisateur italien Enrico Guazzoni, grand adepte du film historique, propose deux versions de l'œuvre du Tasse, la première en 1911 et la seconde en 1918. Enrico Guazzoni s'intéresse aux amours de Tancredi et Clorinde et de Renaud et Armide pendant le siège de Jérusalem. En 1987, c'est au tour du réalisateur français Jean-Luc Godard de réaliser une œuvre inspirée du Tasse dans son film *Armide*, dont il aborde l'héroïne éponyme en prenant pour sujet l'opéra de Lully. Un double regard s'y articule : le regard porté par Lully sur l'œuvre du Tasse et celui porté par Godard sur l'œuvre de Lully. Malgré son caractère contemporain, l'entreprise de Godard n'en conserve pas moins l'inversion de perspective proposée par Lully : l'histoire de Renaud et Armide n'est pas considérée du point de vue de Renaud, mais de celui d'Armide. Cette dernière n'est alors plus considérée comme un obstacle sur le chemin de Renaud, mais elle est l'incarnation du désir féminin et de la détresse amoureuse.

Depuis sa création à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, cette œuvre majeure de la littérature a été une source d'inspiration dans des arts aussi différents que la musique, la peinture et le cinéma. Si des passages de l'œuvre ont été privilégiés par les artistes qui l'ont reprise au cours des siècles, la plupart de ses grandes dynamiques ont été préservées et certains épisodes qui pourraient sembler mineurs ont pu s'avérer tout aussi intéressants. Ce qui est peut-être le plus notable est la capacité de cette œuvre à stimuler la création d'images, qu'il s'agisse d'images scéniques dans le cas de la musique de madrigal et d'opéra, d'images picturales ou encore d'images cinématographiques. C'est dire la grande force de suggestion visuelle de l'œuvre du Tasse.



## Entretien avec Florent Siaud, metteur en scène

**Cécilia Roumi<sup>10</sup> : Pourquoi avez-vous choisi de mettre en scène *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi agrémenté d'autres pièces de la Renaissance italienne et de recréer les fils d'une histoire plutôt que de conserver la forme fragmentée du madrigal ?**

Florent Siaud : Les metteurs en scène combinent souvent le *Combattimento* à des pièces puisées dans le VIII<sup>e</sup> livre de *Madrigaux guerriers et amoureux* de Monteverdi. Or nous souhaitons créer une forme intimiste et organique, susceptible de voyager sans forcément convoquer tout un ensemble polyphonique. À partir de là s'est imposée l'idée de rendre hommage à l'auteur de l'histoire de Clorinde et Tancredi : le Tasse, dont l'épopée *La Jérusalem délivrée* a inspiré de nombreux compositeurs contemporains de Monteverdi, comme Landi, D'India, Rossi, Marini - dont nous proposons ici des pages à 1, 2 ou 3 voix. Convoquer les mânes de ce poète de la Renaissance nous a paru d'autant plus naturel que Monteverdi témoigne ici d'un souci du mot, de la poésie et des affects très novateur. C'était aussi l'occasion faire revivre à travers une sorte de « fantasmagorie baroque » des figures aussi mythiques que la magicienne Armide, le chevalier Renaud ou la Princesse Herminie, que l'on retrouvera dans les opéras de Haendel, Vivaldi et Lully...

**C.R. : Mais qu'appellez-vous une fantasmagorie baroque ?**

F.S. : La fantasmagorie est une forme de spectacle consistant à faire surgir des ombres ou des figures spectrales sur le mode de l'apparition. Dans *Combattimento*, nous partons d'une situation concrète, que le Tasse a lui-même décrite dans l'une de ses œuvres quasi-autobiographiques, *Le messenger* : il s'y met en scène une nuit d'août 1580, en train de s'endormir dans une cellule de l'Hôpital Sainte-Anne de Ferrare, où il fut réellement retenu prisonnier. La voix d'un esprit - ici, la voix off d'Éric Génovèse, sociétaire de la Comédie Française - profite de ce moment intermédiaire entre veille et sommeil, pour venir s'entretenir avec le poète de sa vie, de ses amours, de son œuvre, de ses désirs. Dès lors, le lieu clos de la prison devient peu à peu une scène imaginaire, marquée par les apparitions des personnages de *La Jérusalem délivrée* : Armide, Renaud, Clorinde, Tancredi ou encore Herminie.

**C.R. : Dans votre spectacle, la prison comme espace référentiel se superpose donc au rêve comme espace virtuel ?**

F.S. : Oui, car en plongeant le Tasse dans un songe, nous plongeons du même coup le spectateur dans l'univers onirique de ses pensées, de son œuvre, de ses hantises. Le songe nous permet de déréaliser l'espace matériel et de l'élargir à la mesure de l'imaginaire du poète puisque cette cellule devient une sorte de labyrinthe surnaturel où celui-ci se promène et débusque, comme un témoin indiscret, les amours de ses propres créatures. Avec le scénographe Philippe Miesch, nous avons voulu que le Tasse marche dans le dédale de son propre palais mental. Je suis très attaché à cette image de la déambulation imaginaire, que j'ai découverte en lisant *L'art de la mémoire* de Frances Yates, un livre qui évoque comment les orateurs de l'Antiquité puis du Moyen-Âge arrivaient à prononcer un discours par cœur, en s'imaginant parcourir un édifice, dont chaque pièce contenait une image frappante et constituait l'équivalent d'une partie de leur discours.

**C.R. : Le fait que le personnage du Tasse soit mis en scène implique-t-il qu'il soit narrateur du *Combattimento* ?**

---

<sup>10</sup> Ayant fait ses études supérieures à l'École Normale Supérieure de Lyon, Cécilia Roumi est agrégée de lettres modernes. Étudiant le chant lyrique au CRR de Lyon dans la classe de Denis Manfroy, ainsi qu'avec Mireille Deguy, elle écrit cette année le livret d'opéra de *Tristan*, opéra en trois actes en ancien français, adapté du *Roman de Tristan* de Béroul, en collaboration avec le compositeur Christophe Belletante et le metteur en scène Ludovic Heime. Elle a chanté et joué dans plusieurs pièces et opéras à Paris et à Lyon. Elle s'intéresse particulièrement à la gestuelle et à la déclamation baroque, elle joue régulièrement le rôle d'Angélique dans une mise en scène baroque de *George Dandin* de Molière en avril 2013 (mise en scène : Isabelle Grellet) et a chanté le rôle de Chloris dans la pastorale. Elle a fondé en juin 2013 la compagnie des Lunes errantes.



F.S. : C'est notre proposition. Le « Testo » monteverdien, témoin du duel de Tancredi et Clorinde, n'est pas anonyme, ici ; c'est le poète qui regarde directement ses deux guerriers s'affronter. Il en va de même dans le « Quando Rinaldo » de Landi et « Le Lagrime d'Erminia » de Marini, où le rôle de l'observateur est incarné par le Tasse lui-même, qui épie les mésaventures de ses propres personnages, comme s'il en était le spectateur. Cela rejoint un peu les belles théories de la Renaissance sur l'inspiration poétique. Créer n'était alors pas seulement envisagé comme un acte conscient et volontaire ; cela impliquait d'être saisi par une fureur et une vision. Et ici, le Tasse, est en quelque sorte saisi par différentes visions.

**C.R. : Je crois déceler chez vous un tropisme vers la musique baroque. Vous avez été assistant sur *Hippolyte et Aricie* à l'opéra Garnier, vous avez mis en scène *Didon et Enée* de Purcell et des cantates françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle avec les Musiciens du Louvre. Est-ce que votre démarche s'accompagne d'une théorie sur la mise en scène de cette musique ancienne ?**

F.S. : La musique baroque revient en effet sans cesse dans mon travail. Ce que j'aime en elle, c'est sa prédilection pour le clair-obscur, le rêve, l'expression paroxystique des passions et le surnaturel : elle nous porte dans un « ailleurs » peuplé de sensations et de combinaisons inédites. Il y a d'ailleurs souvent des magiciennes dans mes spectacles : la « Sorceress » dans le *Didon et Enée* de Purcell, Didon dans le spectacle de cantates françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle *Amour Vainqueur*, Lady Percy dans *Epic Falstaff* et maintenant Armide dans *Combattimento*. C'est peut-être une façon de jouer avec « l'inquiétante étrangeté », comme disait Freud. Ici, nous tentons de flâner dans l'imaginaire baroque, non pas en procédant par reconstitution mais en mélangeant librement des indices venus d'un âge ancien – ainsi les costumes – et des indices peut-être plus modernes, comme le tulle noir, les lumières de Nicolas Descôteaux ou les quelques images vidéo de David Ricard.

**C.R. : Vous parlez des costumes. Je sais que Monteverdi avait laissé des indications sur les costumes qu'il souhaitait pour le *Combattimento*. Les avez-vous respectées ?**

F.S. : Nous sommes surtout partis de l'idée que le spectacle mettait simultanément en jeu plusieurs strates de costumes. La première est celle du Tasse, que Jean-Daniel Vuillermoz habille ici dans un style de la fin de la Renaissance. La seconde est celle des personnages « enchâssés » (Armide, Renaud, Tancredi, Clorinde, Herminie) qui surgissent dans ce rêve poétique et dont les formes rappellent par moment les coupes, les matières et les couleurs du Moyen Âge car *La Jérusalem délivrée* se situe au temps des Croisades. La troisième est plus simplement celle des musiciens de l'orchestre : présents dans le dispositif scénique dans la simplicité de leurs tenues noires de concerts, ils incarnent tout simplement la Musique, à la fois à proximité des trois chanteurs et à l'écart.

**C.R. : Les personnages que vous évoquez, Armide, Clorinde, Herminia, sont des personnages qui vivent des sentiments amoureux assez extrêmes. Or vous venez de mettre en scène *Quartett* de Heiner Müller, qui traitait précisément de la complexité des rapports amoureux...**

F.S. : Ce qu'on peut retrouver ici de *Quartett* c'est peut-être l'idée d'une série de joutes successives sur le champ de bataille de l'amour. Les séquences principales du spectacle convoquent Armide et Renaud, puis Clorinde et Tancredi et enfin Herminie et Tancredi dans des situations qui les réunissent tout en les opposant. Dans les trois cas de figure, le sentiment amoureux est à la fois lien et conflit. À l'amour somptueux et illusoire d'Armide succèdent l'abandon de Renaud et la scène de sorcellerie de la magicienne ; quant à lui, le duel sanglant que se livrent Tancredi et Clorinde est suivi, dans la mort, de la prise de conscience de leur lien spirituel et amoureux ; enfin, l'amour impossible de Tancredi et d'Herminie se résout en une sorte d'apaisement ambigu, entre mélancolie et consolation. D'une histoire à une autre, c'est le même schéma paradoxal qui se rejoue.

**C.R. : En ce qui concerne plus précisément le personnage de Clorinde, percevez-vous sa conversion finale comme un message d'espoir, un renoncement aux barrières culturelles au profit du sentiment amoureux qui les transcende ?**

F.S. : C'est l'interprétation généreuse qu'on pourrait avoir aujourd'hui. En même temps, on est bien obligé d'y déceler la marque de la culture chrétienne de l'époque du Tasse, friande de récits frappants de conversion. Reste qu'au-delà de tout débat théologique, j'y vois le geste poétique d'un abandon à l'autre et d'une réconciliation avec soi.

**C.R. : Concernant la situation historique dans laquelle vous ancrez le spectacle, peut-on dire que l'œuvre est actuelle ? Parle-t-elle du monde d'aujourd'hui ?**

F.S. : Le texte parle sans doute d'un conflit entre deux civilisations. Mais à travers ce spectacle, nous essayons aussi de nous échapper du monde d'aujourd'hui. De plusieurs façons d'ailleurs. La berceuse du début nous invite d'emblée à entrer dans une certaine lenteur initiatique, qui entend contraster avec notre monde où tout n'est que vitesse et événement. Par ailleurs, en s'intéressant à la question du conflit amoureux en même temps qu'à celle du songe de l'artiste, le spectacle essaie d'explorer les rapports du désir et de l'art. Le poète allemand Rilke écrivait que « l'expérience artistique figure (...) si incroyablement près de l'expérience sexuelle, de sa souffrance et de son plaisir que les deux phénomènes ne sont à proprement parler que des formes différentes d'un seul et même désir, d'une seule et même félicité<sup>11</sup>. » En confrontant le Tasse – incarné par le baryton Vladimir Kapshuk – à ses propres personnages – incarnés par Matthieu Chapuis et Mercedes Arcuri –, on essaie ici d'observer le mouvement de cette réversibilité entre art et désir de l'artiste, entre expérience vécue et sublimation poétique.

**C.R. : Le Tasse était un homme extrêmement tourmenté...**

F.S. : Oui et c'est ce qui fascinait par exemple Goethe. Il voyait dans le Tasse un « Werther sublimé », d'où son idée de lui consacrer une pièce : *Torquato Tasso*. Il disait : « ce drame est *l'os de mes os et la chair de ma chair*. » Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est la façon dont Goethe raconte l'histoire du Tasse pour nous parler de sa propre conception de l'œuvre poétique : l'écriture ne se contente pas de réaliser une idée ; elle émerge d'un matériau biographique, qui est constitué de notre expérience, de notre vie. C'est un peu cela que nous mettons implicitement en scène dans *Combattimento* : un poète tourmenté voit apparaître ses propres personnages dans sa cellule parce que sa vie devient, devant nous, matière poétique.

**CR. : Le Tasse a vécu plusieurs crises et a notamment été interné. Représente-t-il l'artiste souffrant de la dépendance du champ littéraire au champ politique ?**

F.S. : Le point de départ du spectacle est justement une *crise* qui ébranle la conscience du poète à plusieurs égards. C'est celle, intime, d'un homme à qui on reproche des amours interdites avec la sœur du Duc, Eleanora d'Este – c'est le sujet de la pièce de Goethe *Torquato Tasso* – et une liaison avec un homme de la cour de Ferrare. C'est en même temps une crise spirituelle et théologique : blâmé par certains pour ses descriptions très sensuelles de femmes comme Armide, il entreprend de réécrire une « Jérusalem conquise », apurée de ses passages jugés immoraux. C'est aussi une crise politique : le Tasse entretient des rapports compliqués avec le Duc de Ferrare, qui redoute notamment que son poète ne le quitte pour aller servir le Pape au Vatican. C'est enfin une crise d'auteur : alors qu'il est emprisonné à l'hôpital Sainte-Anne, il se sent dépossédé de sa propre œuvre puisqu'on publie partout des copies de *La Jérusalem délivrée* sans son assentiment. De santé fragile, il se sent marginalisé et développe une paranoïa qui lui fait déceler des complots et des démons partout. Aussi douloureuse qu'elle soit, cette crise aiguë déclenche en lui une activité psychique foisonnante qui repousse les murs de sa propre cellule par l'imagination.

**C.R. : Comment avez-vous pris en compte dans la mise en scène les principes de la *Nuove Musiche* de Caccini qui ont trouvé leur aboutissement dans les opéras de Monteverdi, à savoir cette primauté qu'on donne au texte, à son intelligibilité, à la théorie des affects ?**

F.S. : Le chef Johannes Pramsohler veille particulièrement à la mise en valeur du texte dans le chant. Mais plus largement, notre façon à nous de remettre le poème au cœur de ce projet consiste à donner au Tasse une place centrale dans le spectacle. Elle consiste également à donner aux mots une incarnation physique dans le décor puisque nous n'excluons pas de projeter des phrases du Tasse dans l'espace scénique au cours de la représentation, une intuition qui fait écho à la place si particulière du langage dans le monde à la Renaissance. Michel Foucault avait à ce sujet des mots très beaux : « Au XVI<sup>e</sup> siècle, le langage réel n'est pas un ensemble de signes indépendants, uniforme et lisse où les choses viendraient se refléter comme un miroir pour y énoncer une à une leur vérité singulière. Il est plutôt chose opaque, mystérieuse, (...) qui se mêle ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtre à elles (...) ; il est déposé dans le monde et il en

---

<sup>11</sup> Rilke, *Lettres à un jeune poète*, lettre datée du 23 avril 1903 et envoyée de « Viareggio, près de Pise » (trad. de Claude David), in Rilke, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993, p. 931.



fait partie<sup>12</sup> (...) ». Dans *Combattimento*, certaines phrases emblématiques du poète apparaîtront et disparaîtront librement au milieu des chanteurs, des images, des lumières. Les mots seront parmi les corps.

**C.R. : Pourquoi avoir choisi le titre de *Combattimento* pour votre spectacle ? On peut le voir comme la prédominance d'une œuvre parmi les autres, le madrigal de Monteverdi, mais ne s'agit-il pas d'un combat entre le Tasse et ses personnages, de même que votre propre combat face à une œuvre qui impose peut-être sa résistance ?**

F.S. : Mot clé du titre du madrigal de Monteverdi, cette notion de combat révèle une grande richesse. Elle évoque le combat guerrier et amoureux des amants. Mais elle évoque aussi le combat intérieur du Tasse et de ses propres hantises, le conflit du réel et de l'imaginaire, du sommeil et de la veille. Elle évoque l'animosité fascinante du monde de la nuit. « La nuit remue », comme dit le poète Philippe Jaccottet...

Propos recueillis le 4 septembre 2013.

---

<sup>12</sup> Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, « Tel » Gallimard, 1966, p. 49 – 50.



## Mot de Johannes Pramsohler, chef et violoniste

L'histoire de la musique a connu vers 1600 un tournant des plus décisifs : le chant solo accompagné d'accords donne naissance à l'opéra et l'oratorio, pendant que le madrigal polyphonique connaît ses derniers feux. L'écriture vocale s'engage alors dans des voies nouvelles et la musique instrumentale commence elle aussi à s'émanciper en mettant au point un langage bien à elle. L'action, le texte et la musique sont, pour la première fois, fondus en une entité indissoluble. La composition met en valeur le texte au lieu de s'y subordonner, cherche à pénétrer la disposition d'esprit du personnage.

Écho de ces bouleversements, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi est marqué par une esthétique très particulière : c'est d'abord une composition instrumentale à laquelle le récitant fournit un cadre narratif, tandis que le galop du cheval, le cliquetis des épées, l'entrechoquement des boucliers et la fureur des guerriers sont imités par les cordes. Les autres œuvres vocales de ce programme sont caractérisées par une esthétique complètement différente. Comme dans le *Combattimento*, la musique se met entièrement au service du texte, mais sous la forme de plaintes directes, de sentiments individuels, de affects les plus divers.

Pour le premier âge de l'opéra, le lamento et le *Combattimento* marquent les extrêmes de la musique théâtrale, musique en mesure de rendre vivante une scène dramatique, que ce soit par des moyens vocaux ou instrumentaux. Cette nouvelle expressivité s'incarne également dans la musique instrumentale née à la même époque, qui s'applique avant tout à mettre les possibilités des instruments à archet au service du *cantabile* et de la virtuosité.

Ce projet, dans lequel on consacre une partie importante à la musique instrumentale est donc une invitation à la découverte d'œuvres méconnues par le public en général, mais avec un but clair et une détermination très forte – celle d'exprimer la palette entière des affects humains avec tous les moyens dramatiques vocaux et instrumentaux possibles.



## L'équipe de *Combattimento*

### ENSEMBLE DIDEROT



Fondé par le violoniste Johannes Pramsohler, l'Ensemble Diderot est une formation de jeunes musiciens spécialisés dans la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et se consacrant à l'interprétation et l'étude du répertoire baroque de sonates en trio. L'ensemble a rapidement connu la célébrité grâce à ses fougueuses et virtuoses interprétations de cette musique, devenant l'une des formations parmi les plus captivantes et originales de musique de chambre d'Europe.

Nommé d'après le remarquable écrivain, penseur et philosophe des Lumières, Denis Diderot, l'ensemble se consacre en premier lieu à l'interprétation de la forme baroque de la sonate en trio, dans sa distribution d'origine et la plus sonore de deux violons, clavecin et violoncelle. Le style bien caractéristique de l'ensemble s'est fait entendre dès le départ : une sonorité intense, pleine, un phrasé et une articulation faisant preuve d'une extrême minutie et d'une approche créative de la pratique historique. Bien que l'accent soit placé sur la musique ancienne, il se comprend bien plus comme un groupe de musique de chambre moderne qu'un typique groupe de musique baroque. Lors de ses concerts en Allemagne, France, Grande-Bretagne, Espagne et Italie, l'Ensemble Diderot a été acclamé autant par le public que la critique pour sa vision artistique convaincante et ses programmes peu conventionnels.

L'Ensemble Diderot reçoit le soutien de musiciens prestigieux, tels que Rachel Podger ou Reinhard Goebel, qui a donné aux musiciens des instruments issus de sa propre collection.

Durant la saison 2008/2009, les musiciens étaient ensemble en résidence à Amilly (Loiret), et admis aux « Aldeburgh Residencies » à Suffolk/Grande-Bretagne, où ils ont donné un concert salué avec enthousiasme dans le Jubilee Hall. L'Ensemble a également résidé en 2010 en tant que « Rheinsberger Hofkapelle » dans le château de Frédéric le Grand et du Prince Henri de Prusse à Rheinsberg/Brandenbourg, et y donna six concerts. Dès l'année 2012 l'Ensemble Diderot est résident au Théâtre Roger Barat à Herblay. Le premier CD consacré au répertoire de la cour de Dresde sortira en octobre 2013.

### JOHANNES PRAMSOHLER (VIOLON ET DIRECTION)



Johannes Pramsohler fait partie de la nouvelle génération de musiciens spécialisés dans la musique baroque sur instruments d'époque. Né dans le Tyrol du Sud, il a grandi au croisement de deux cultures dans une famille où la musique a toujours tenu un rôle essentiel, et c'est dès son plus jeune âge qu'il a appréhendé la musique folklorique tyrolienne traditionnelle. Depuis sa formation à Bozen, Londres et Paris, il s'est rapidement fait un nom en tant que soliste, chambriste sollicité et premier violon.

Parmi ses professeurs figurent en premier lieu Georg Egger, Jack Glickman et Rachel Podger, une importante source d'inspiration étant également sa collaboration avec Reinhard Goebel. Durant ses études déjà, Johannes Pramsohler a été invité par des orchestres tels que Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants et l'Academy of Ancient Music et avait eu ainsi, très tôt, l'occasion de découvrir l'univers de la musique ancienne en Europe. La maîtrise de cinq langues, des masterclasses auprès de pratiquement tous les violonistes baroques influents et son ouverture d'esprit vis-à-vis des plus diverses visions historicisantes sur la technique de jeu et l'interprétation, lui ont permis de se constituer une expérience des plus riches.

Aujourd'hui, Johannes Pramsohler travaille avant tout avec son Ensemble Diderot et les International Baroque Players, et se produit régulièrement en tant que premier violon avec The King's Consort, Le Concert d'Astrée, Arte dei Suonatori et l'European Union Baroque Orchestra.



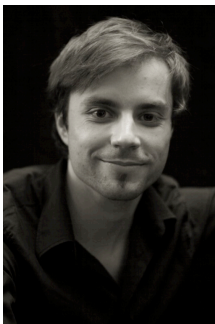
Des tournées l'ont conduit jusqu'à présent dans toutes les grandes salles de concert d'Europe, en Amérique du Nord et du Sud, au Proche-Orient et au Japon.

Depuis 2008, Johannes Pramsohler a l'honneur de posséder le violon de Reinhard Goebel, un Pietro Giacomo Rogeri (Brescia, 1713). En 2011, il a reçu le Prix Bärenreiter Urtext lors du 6e Concours International Telemann à Magdebourg.

Un premier CD présentant en première mondiale des enregistrements de concertos pour violon de Dresde, paru en 2012 chez Raumklang, a reçu les éloges de la critique. En mai 2013, Johannes Pramsohler fera paraître son premier album solo et en octobre le premier album de l'Ensemble Diderot.

[www.johannespramsohler.com](http://www.johannespramsohler.com)

## FLORENT SIAUD (DRAMATURGIE ET MISE EN SCÈNE)



Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégé de Lettres Modernes, Florent Siaud enseigne la dramaturgie ainsi que l'histoire du théâtre, de l'opéra et de la mise en scène pendant plusieurs années à l'ÉNS de Lyon, l'Université de Montréal et l'Université du Québec à Montréal. Il est l'auteur d'une demi-douzaine de cahiers dramaturgiques (*Othello* de Shakespeare, *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, *L'Opéra de Quat'sous* de Brecht, *Les Fables* de La Fontaine, *Quartett* de Heiner Müller etc.) et d'une quarantaine de textes de programme de salle ou de brochures de saison pour Les Musiciens du Louvre, la Maison de la Culture de Grenoble, le Capitole de Toulouse, le Théâtre de Caen, la salle Pleyel, le Centre National des Arts d'Ottawa, La Chapelle ou l'Usine C de Montréal. Il a animé des conférences ou des rencontres publiques autour de plusieurs spectacles (dont *Teseo* et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Nice, *Hippolyte et Aricie* de Rameau au Palais Garnier pour l'A.R.O.P., *L'Oiseau de glace* à l'Opéra Bastille, *Othello* à l'Usine C de Montréal etc.).

Il développe son goût pour le spectacle baroque en devenant assistant stagiaire sur *Teseo* de Haendel (Gilbert Blin, Opéra de Nice, 2007) et en accompagnant le travail dramaturgique de Benjamin Lazar sur *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau (Théâtre de Caen / Théâtre de l'Athénée Louis Juvet de Paris, 2009 - 2010). Observateur sur les répétitions de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (production de Laurent Pelly, direction Bertrand de Billy, Theater an der Wien) et de *La Walkyrie* de Wagner (production de Robert Lepage, direction James Levine, Metropolitan Opera de New York), il a été assistant à la mise en scène à l'Opéra de Nice (*Les Noces de Figaro* de Mozart, 2008 ; *Le Voyage à Reims* de Rossini, 2009), à l'Opéra national de Paris (*Hippolyte et Aricie* de Rameau, 2012), et le sera bientôt à l'Opéra Comique (Strauss), au Théâtre des Champs Élysées (Rameau) ainsi qu'au Festival de Salzbourg (Glück). À Montréal, il accompagne le processus de création de trois spectacles du metteur en scène québécois Denis Marleau : *Othello* de Shakespeare (Centre National des Arts d'Ottawa et Usine C de Montréal, 2007), *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette (Espace Go, Centre National des Arts, 2008), *Une Fête pour Boris* de Thomas Bernhard (Festival TransAmérique de Montréal, édition officielle du festival d'Avignon 2009). Il y est en outre assistant à la mise en scène et dramaturge pour Brigitte Haentjens (*L'Opéra de quat'sous* de Brecht, Usine C, 2012 ; *Ta Douleur*, La Chapelle, 2012 ; et prochainement *Richard III* de Shakespeare).

Après avoir mis en scène *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck (Théâtre Kantor de Lyon, 2005) et dirigé des concerts-lectures dans l'Amphithéâtre de l'Opéra National de Lyon (2010), il fonde la compagnie de création franco-québécoise *Les songes turbulents*. En juillet 2010, il est sollicité par les Dominicains de Haute-Alsace (scène conventionnée pour la musique) pour mettre en espace *Didon et Enée* de Purcell dans le cadre du festival franco-allemand « stimmen » (John Sheppard Ensemble de Freiburg, direction Johannes Tolle). En 2011, il met en scène l'opéra buffa italien *La Capricciosa Corretta* au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris puis *Amour Vainqueur*, un montage de cantates françaises qu'il a lui-même réalisé pour l'Atelier des Musiciens du Louvre. Sur commande de l'Opéra national de Paris, il écrit le livret *L'Oiseau de glace*, créé dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille en juin 2012. En avril 2013, il met en scène Juliette Plumecocq-Mech (ancienne interprète du Théâtre du Soleil de Mnouchkine) et Marie-



Armelle Deguy (ex-pensionnaire de la Comédie Française) dans *Quartett*, de Heiner Müller au Théâtre La Chapelle de Montréal, en coproduction avec le Centre Dramatique National des Alpes, qui sera diffusé en France au cours des saisons suivantes. Pour l'Opéra national de Paris, il écrit et met lui-même en scène en juin 2013 dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille le livret d'une trilogie d'opéras jeune public autour du personnage shakespearien de Sir John Falstaff.

[www.florentsiaud.com](http://www.florentsiaud.com)

### MERCEDES ARCURI (SOPRANO)

Née à Buenos Aires, en Argentine, Mercedes Arcuri commence ses études de chant à 15 ans avec Inés Dupen puis plus tard avec Horacio Amauri. Poursuivant sa formation musicale, elle étudie la direction d'orchestre à l'Université catholique et continue ensuite ses études de chant au Studio d'Opéra du Théâtre Colon. Elle chante dans les plus grands théâtres argentins comme entre autres le Salon Dorado del Teatro Colón, le Teatro Avenida, Teatro San Martin.

En 2003, elle s'installe à Madrid, en Espagne, où elle suit plusieurs *master classes* avec Teresa Berganza (Théâtre Royal, Madrid), Robin Bowman, Jean Pierre Blivet (Accademia Lorenzo Perosi, Biella, Italie) Ana Luisa Chova, Ruben Fernandez Aguirre, Joan Ferrer Serra. Elle arrive en finale de nombreux concours de chant tels que « Luis Mariano 2007 », le « Concours de Chant de Marmande, 2008 » et a récemment remporté le 2<sup>e</sup> prix du concours international de chant de Logroño (Espagne), reçu deux bourses d'études décernées par Maestro Dalton Baldwin lors du concours « Francisco Viñas » de 2008, et remporté le 3<sup>e</sup>me Prix de la Concours International de Chant à Zamora (Espagne).



Parmi ses engagements cette saison, on peut citer *Le Feu* et *Le Rossignol* de Ravel *L'enfant et les Sortilèges* dans une co-production de L'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris et le Teatro Liceu de Barcelone réalisée par Didier Puntos, (Teatro Real, Madrid et Teatro Arriaga, Bilbao) *Rigoletto* de Verdi au Théâtre Roger Barat de la ville de Herblay, dirigé par Jean-Luc Tingaud et Iñaki Encina., *Die Walküre* (Gerhilde) dans Teatro Maestranza (Sevilla) *L'enfant et les sortilèges* de M. Ravel au Festival d'Aix en Provence, et à l'Opéra National de Lyon, *Le roi malgré lui* au Festival de Wexford (Irlande), « *Delirio amoroso* » de Haendel avec « International baroque players » dirigé par Johannes Pramsholer au London Haendel Festival. En mai 2013 elle chantera « *Viento es la dicha de amor* »

(Zarzuela) au Teatro de la Zarzuela (Madrid) dirigé para Alan Curtis.

En Espagne, elle joue au Teatro Real (*Tardes con Donizetti* en 2004 et *Rossiniana en alta calorias* en 2007 et 2009, deux pièces écrites et dirigées par Enrique Viana). Elle donne de nombreux récitals consacrés au répertoire du Bel Canto à l'Auditorio Duque Condé, avec le pianiste Manuel Burgueras. Sur la scène de l'opéra, on l'a vue interpréter Norina dans *Don Pasquale* de Donizetti au Circulo de Bellas Artes, *Marina* (opéra espagnol) par Emilio Arrieta au Teatro Colón (La Corogne), Blanca dans *La infanta de los bucles de oro*, une opérette espagnole de Serrano au Palau de la Música (Valencia), Amore dans *Orphée et Euridice* de Gluck au Théâtre Euskalduna (Bilbao).

Par ailleurs, son intérêt pour la musique baroque l'amène à rejoindre des formations telles que « La Capilla Real de Madrid », conduite par Oscar Gershenson avec qui elle interprète *The Fairy Queen* de Purcell, la *Messe de Minuit* de Charpentier, le *Foundling Hospital Anthem* d'Haendel au Palau de la Música (Barcelone), et avec qui elle est invitée à participer en 2007 à la tournée sud-américaine organisée par la fondation Mozarteum (Brésil, Argentine, Chili et Uruguay). Elle a également travaillé avec « Sphera Antiqua », un orchestre consacré principalement à la musique baroque américaine, avec qui elle participe à une nouvelle tournée en Amérique du Sud en avril 2010.

Plus récemment, elle interprète le *Requiem* de Mozart avec l'Orchestre et le Chœur d'Almeria, sous la baguette de Michael Thomas. Dans le même théâtre, elle interprétera le rôle de Susanna dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, puis, au Teatro Cervantes, le rôle de la Première Dame de la *Flûte Enchantée* de Mozart, sous la direction de Lorenzo Ramos. Elle chante le solo soprano du *Carmina Burana* de Orff avec le chœur Orfeon Donostiarra à l'Auditorio Nacional de Madrid. Elle



y participe également à la première de l'opéra espagnol d'Isaac Albeniz, *The Magic Opal*. Elle chante lors d'un concert organisé par le Teatro Real de Madrid à l'occasion de la Journée Européenne de l'Opéra, et participe en tant que soliste au gala de l'Opéra et de la Zarzuela en 2009. Lauréate de concours de chant en Espagne, avec l'Orquesta Española de Radiotelevisión dirigé par Adrian Leaper.

### VLADIMIR KAPSHUK (BARYTON)

Né en Ukraine, Vladimir Kapshuk travaille le chant à l'Académie Nationale de Musique de Kiev où il obtient son diplôme en 2006. Il rejoint la même année l'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris où il participe à de nombreuses productions, concerts et master classes, qui lui permettent d'élargir son répertoire et de se perfectionner notamment dans la musique française. Il intègre



ensuite le Young Singers Project dans le cadre du festival de Salzbourg où il travaille avec Christa Ludwig, Olaf Bär et Thomas Allen.

Son répertoire se compose des rôles d'Eugène Onéguine, Le Prince Eletsy (*La Dame de Pique*), Valentin (*Faust*), L'Horloge et le Chat (*L'enfant et les Sortilèges*), Testo (*Le Combat de Tancrede et Clorinde*), Enée (*Didon et Enée*), Tarquinius (*Le Viol de Lucrece*), Guglielmo (*Così fan tutte*) et du rôle-titre de Don Giovanni.

Il donne aussi de nombreux concerts en France (Palais Garnier, Opéra Comique, Théâtre de l'Athénée, Opéra de Toulon, Théâtre du Capitole de Toulouse), en Italie (Scala de Milan, Fenice de Venise, Villa Médicis), en Autriche (Festival de Salzbourg). Il interprète également *Le Voyage d'Hiver* de Schubert, des mélodies de Tchaïkovski et de Rachmaninov, de Ravel et de Poulenc. A l'Opéra national de Paris il chante dans de nombreuses productions telles que *Idomeneo*, *Don Carlo*, *Billy Budd*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Madama Butterfly*, *Ariadne auf Naxos*, *Akhmatova*, *Tosca*, *La Cerisaie*, *Il Barbiere di Siviglia* ...

Il fait ses débuts au Teatro Real à Madrid dans le rôle de Frère Sylvestre (*Saint François d'Assise*) et Le Commissaire Impérial (*Madame Butterfly*) au Capitole de Toulouse. Plus récemment il chante le rôle de Strehniév (*La Khovantchina*) à l'Opéra de Paris. Lauréat du concours international « L'Art du XXIe siècle », il reçoit aussi le Prix Lyrique du Cercle Carpeaux et le Prix Lyrique de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra national de Paris

Parmi ses projets Baron Douphol (*La Traviata*) à l'Opéra de Saint-Etienne et Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) au Théâtre de l'Athénée à Paris.

### MATTHIEU CHAPUIS (TENOR)

Matthieu débute ses études de musique à l'âge de 7 ans par la flûte traversière au conservatoire municipal de Meudon. C'est à 13 ans qu'il commence le chant en intégrant la Maîtrise des Hauts Seine (chœur d'enfants de l'Opéra de Paris).



En 2003, il laisse son métier d'ingénieur, après 4 années passées chez ST-Microelectronics pour intégrer le Centre de Musique Baroque de Versailles à l'âge de 28 ans. Trois années plus tard, et son DEM en poche, il commence à chanter sous la direction de grands chefs comme E. Haïm, W. Christie, H. Niquet, L. Equilbey, D. Stern, J. Corrèas, J. Tubery...

Il obtient ses premiers rôles solistes en 2007 avec J. Tubery dans le « Martyre des Maccabées » de P. Torri (rôle de Menelaus) ou encore avec D. Stern dans « Dido and Aeneas » de H. Purcell (Rôles du marin et de l'esprit). Mais c'est véritablement en 2009 qu'il commence sa carrière soliste grâce à la structure de l'Abbaye de Royaumont. Il obtient alors de travailler sous la direction de A. Engel dans le rôle de Scaramuccio dans « Ariadne auf Naxos » de Strauss, puis avec R. Lifschitz dans le cadre des formations de « Lied et Mélodies ». Ces dernières années, on a pu l'entendre dans les rôles du premier soldat et Liberto dans *l'incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi sous la direction de J. Corrèas, la Passion selon St Matthieu de J.S. Bach comme évangéliste sous la direction de M. Hamon-Loisance ou encore en récital dans le cycle pour ténor de C. Gounod:



«Biondina». En juin 2012, il est doublure d'Arcas pour *Hippolyte et Aricie* de Rameau présenté au Palais Garnier, dans un spectacle d'Ivan Alexandre et Emmanuelle Haïm.

Lors de la saison 2012-2013 il est «La Jalousie» dans *Médée* de Charpentier au Théâtre des Champs Elysées et à l'opéra de Lille sous la direction d'E. Haïm ou encore Iro dans «Il ritorno d'Ulisse in patria» de C. Monteverdi sous la direction de J. Corréas.

### PHILIPPE MIESCH (SCENOGRAPHIE)

Après une formation d'architecte à l'École de Strasbourg, où il obtient le diplôme d'Architecte D.P.L.G. en 1988, et une formation de scénographe à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg de 1983 à 1986, suivies d'expériences professionnelles dans ces deux domaines en tant que chef de projet en agence d'architecture, que responsable des ateliers de construction de décors du TNS, Philippe Miesch devient pensionnaire à la Villa Médicis, Académie de France à Rome en 1996, où il développe des projets de scénographie pour l'opéra baroque.



Dès lors, les scénographies qu'il signe se partagent à peu près également entre les scènes dramatiques et lyriques ainsi que dans divers lieux d'exposition.

Au théâtre, il conçoit notamment le décor de deux pièces d'Éric Emmanuel Schmitt, celui de *Frederick*, au Théâtre de Cologne (1999) et celui, nommé pour un Molière, d'*Hôtel des deux mondes*, au Théâtre Marigny à Paris (1999/2000). Pour Jacques Weber, il crée les décors de *Cyrano de Bergerac*, de Rostand (2001), et de *Phèdre*, de Racine (2002), au théâtre de Nice. Il réalise aussi deux scénographies pour des mises en scène de Jeanne Moreau : *Un trait de l'esprit*, de Margareth Edson, au Théâtre Vidy de Lausanne (2000), et *Attila*, de Verdi, à l'Opéra Bastille (2001).

A Vienne, il signe le décor du *Misanthrope*, de Molière, dans une mise en scène de Günter Krämer (2002). Il réalise en 2004 la scénographie d'*On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, pour la mise en scène de Jean Liermier, au Théâtre de Carouge (Genève). A l'opéra, Philippe Miesch a réalisé les scénographies de *L'histoire du soldat*, de Stravinsky, de *La comédie sur le pont*, de Martinù (1999) et de *La capriciosa corretta*, de Martin y Soler (2002), à l'Opéra de Lausanne. Pour l'Opéra de Bordeaux, il réalise les décors d'*Iphigénie en Tauride*, de Glück (2000), et de *Così fan tutte*, de Mozart (2002).

Pour les mises en scène de J P. Clarac et O. Deloeuil, il a créé les décors des *Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach pour Anger-Nantes Opéra et de *Faust*, de Gounod, au Grand Théâtre de Bordeaux, enfin pour les mises en scène de Jean Liermier *La Flûte enchantée*, de Mozart, à l'Opéra de Marseille, *Les noces de Figaro*, de Mozart, à l'Opéra de Nancy et des *Cantates profanes* de Bach, à l'Opéra du Rhin.

Toujours avec Jean Liermier, il crée les décors pour *Le médecin malgré lui*, de Molière, au Théâtre des Amandiers à Nanterre et au Théâtre Vidy-Lausanne, de *Penthésilée*, de Kleist, à la Comédie Française, des *Sincères* de Marivaux au studio Théâtre de la Comédie Française, des *Caprices de Marianne*, de Musset, au Théâtre Vidy-Lausanne, du *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, au Théâtre de Carouge Atelier de Genève et les décors et costumes de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel à l'école de Chant de L'Opéra National de Paris repris au Théâtre Réal de Madrid en avril 2011.

Pour le ballet, il réalise les scénographies de *Don Quichotte* et de *Roméo et Juliette*, dans les chorégraphies de Charles Jude à Bordeaux et au théâtre Il vient de réaliser le décor de *La fable du fils substitué*, de Pirandello, mise en scène par Nada Strancar pour la réouverture du TNP Villeurbanne et « Harold et Maude » de Higgins mise en scène par Jean Liermier au Théâtre de Carouge.

Au cours de l'année passée il a réalisé les décors et costumes pour les opéras « Les contes d'Hoffmann » d'Offenbach et « Don Pasquale » de Donizetti dans les mises en scène d'Axel Heil et pour « Eugène Oneguï » de Tchaïkovsky dans la mise en scène de Hans Peter Lehmann au Theater für Niedersachsen en Allemagne. Il intervient également comme scénographe d'exposition pour l'industrie et la culture ; au mémorial de Caen il a conçu la scénographie de l'exposition temporaire « Survivre » et de l'exposition permanente « Berlin au cœur de la guerre froide »



### JEAN-DANIEL VUILLERMOZ (COSTUMES)

---



Jean-Daniel Vuillermoz intègre en 1987 l'école du spectacle de la rue Blanche (ENSATT). Il devient chef d'atelier pour la fabrication de costumes, puis chef costumier sur les films *L'Amant*, *La Reine Margot*, *Le Pacte des Loups*. Il crée des costumes de cinéma pour *La Chambre obscure* de M.-C. Questerbert, *Saint-Cyr* de P. Mazuy, *Jacquou le Croquant* de L. Boutonnat, *Contre-Enquête* de E. Mancuso et, plus récemment, *Oscar et la dame en rose* d'Eric-Emmanuel Schmitt. Il a également signé de nombreux costumes de théâtre et d'opéra dont, dernièrement, ceux d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, présenté au Palais Garnier en 2012 dans une mise en scène d'Ivan Alexandre. Collaborateur régulier d'artistes comme Luc Bondy, Patrice Chéreau ou Yves Beaunesne, il reçoit le César des meilleurs costumes pour le film *Saint-Cyr* en 2001 et le Molière des meilleurs costumes en 2011.

### DAVID RICARD (VIDEO)

---



David B. Ricard est un jeune réalisateur, producteur, photographe et concepteur sonore canadien qui œuvre auprès de maints projets de la relève québécoise en vidéo. Depuis une formation en études cinématographiques et en philosophie à l'Université de Montréal, il a réalisé plusieurs courts métrages de fiction (*Le cul des autres*, *Mauvaise*, *Heptagone*) qui ont été diffusés lors de festivals tels que Fantasia, Les Rendez-vous du Cinéma Québécois et le Worldwide Shortfilm Festival de Toronto. Tout en assurant la postproduction de ses deux derniers courts métrages, il œuvre présentement sur un premier projet de long métrage, un documentaire d'auteur sur le rapport étonnant qu'entretiennent la planche à roulette et la grâce.



**LIRE LE XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

SOUS LA DIRECTION DE DELPHINE DENIS ET CHRISTIAN BIET  
Série *Musique et littérature*, n° 2, dirigée par Anne-Madeleine Goulet



**CLASSIQUES  
GARNIER**

Jean-François Lattarico

**Busenello**

**Un théâtre de la rhétorique**

Ce premier essai en français consacré à Giovan Francesco Busenello analyse la structure rhétorique de sa production littéraire. Celle-ci, en soulignant la précellence de la parole poétique, prémisse à l'autonomie du « drame musical », révèle l'émergence d'une authentique conscience d'écrivain.

*This essay, the first in French to be devoted to Giovan Francesco Busenello, analyses the rhetorical structure of his literary production. By underlining the primacy of poetic speech, a precondition for the autonomy of "musical drama", his production testifies to the emergence of an authentic writerly consciousness.*



N° 23, 459 p., 15 x 22 cm  
Broché, ISBN 978-2-8124-1147-2, 39 €  
Relié, ISBN 978-2-8124-1148-9, 74 €

**BON DE COMMANDE**

..... (nb. d'exemplaires brochés) x 39 € (prix à l'unité) = ..... €  
..... (nb. d'exemplaires reliés) x 74 € (prix à l'unité) = ..... €  
Frais de port\* = ..... €  
**Total à régler = ..... €**

Bon de commande à retourner à :  
Classiques Garnier  
6, rue de la Sorbonne  
75005 Paris – France  
contact@classiques-garnier.com  
Fax : + 33 1 46 33 28 90

\* France : 4 € pour 1 à 2 volumes, 6 € pour 3 volumes et plus. Étranger : 6 € pour 1 à 2 volumes, 9 € pour 3 volumes et plus.

**Coordonnées**

Nom : ..... Prénom : .....  
Nom de l'institution : .....  
Courriel : .....  
Adresse : .....  
Code postal : ..... Ville : ..... Pays : .....

**Règlement**

Carte bancaire

Numéro de carte : □□□□ □□□□ □□□□ □□□□

Cryptogramme : □□□□

Date d'expiration : □□ □□ □□□□

Date : □□ □□ □□□□

Signature : .....

Virement

Société Générale

Code banque : 30 003

Code guichet : 01 877

Compte : 0002083910870

IBAN : FR 76 3000 3018 7700 0208 3910 870

BIC SOGFRPP

Chèque

Libellé à l'ordre des Classiques Garnier