Le passage des jeux guerriers à l'opéra dans *L'Hipermestra* de Giovan Andrea Moniglia

Françoise Decroisette

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/389>

DOI : 10.4000/baroque.389

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Françoise Decroisette, « Le passage des jeux guerriers à l'opéra dans *L'Hipermestra* de Giovan Andrea Moniglia », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/389> ; DOI : 10.4000/baroque.389

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Le passage des jeux guerriers à l'opéra dans L'Hipermestra de Giovan Andrea Moniglia

Françoise Decroisette

- 1 Durant la période comprise entre 1620 et 1670, Ferdinand II de Médicis est duc de Florence. C'est une figure peu importante de la lignée des Médicis malgré la longueur de son règne, et il suffira de savoir, pour notre propos, qu'il était allié à l'Espagne, dont la domination s'étendait alors à presque toutes les provinces italiennes. Or, en 1658, Marianne d'Autriche, épouse de Philippe IV d'Espagne, donna le jour à un héritier. Cette naissance était très attendue, car tous les autres Infants étaient morts prématurément et la succession n'était pas assurée. En bon allié, Ferdinand II ne pouvait faire moins que de célébrer cette naissance par quelques réjouissances, et c'est ainsi que le Prieur Orazio Ricasoli Rucellai pouvait écrire :

Parmi la joie universelle, toute la maison sérénissime de Toscane, fête avec un contentement indescriptible, un événement aussi heureux.

Telles sont brièvement résumées les causes politiques et diplomatiques qui décidèrent de la création de L'Hipermestra, fête théâtrale représentée pour la première fois le 18 juin 1658 au théâtre de la Pergola à Florence.

Les documents qui m'ont permis de faire une étude précise de la composition de cette fête sont de quatre sortes :

- un texte dramatique portant le titre suivant : *Hipermestra / festa teatrale / rappresentata dal/ serenissimo principe cardinale / Gio. Carlo di Toscana / per celebrare il giorno natalizio / del real principe di Spagna* ;
- douze gravures de décors exécutés par Silvio degli Alli, page du Cardinal, et quelques dessins de costumes de Stefano della Bella ;
- une partition musicale de Francesco Cavalli, conservée à la Bibliothèque San Marco de Venise ;
- une description très détaillée des préparatifs et de la représentation, portant le titre de :

Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra, jesta teatrale, etc., dont j'ai extrait la citation précédente.

- 2 Le cardinal Giovan Carlo était le frère du duc Ferdinand, et il était ordinairement chargé d'organiser les divertissements de la cour. C'est donc lui qui décida du programme de la fête du 18 juin, en accord avec plusieurs gentilshommes de la cour.
- 3 Comme le laisse entendre la description, c'est une guerre feinte qui est le centre de cette fête théâtrale. À ce propos, il faut rappeler qu'à cette époque les divertissements princiers étaient essentiellement les entrées, la comédie à intermèdes et les jeux d'armes. Les deux premiers étaient exclus en l'occurrence puisqu'il ne s'agissait pas de la venue d'un prince et en raison de l'importance politique de l'événement célébré. Ceci explique que le choix du Cardinal se soit porté sur les jeux d'armes. Ceux-ci offraient une grande variété autant que l'on puisse en juger par les appellations contenues dans les relations de fêtes : tournoi, joute, barrière, ballet équestre, combat naval... plusieurs de ces jeux pouvant être présentés pour un même événement. Ainsi, en 1589, il y eut, outre le spectacle de comédie, un tournoi et un combat naval. Comme le laisse supposer le titre du tournoi de 1613¹, ces combats sont le plus souvent des Combats sur un thème où les participants ne défendent plus leur honneur, celui de leur maison ou celui de leur ville, comme dans le tournoi médiéval, mais jouent le rôle de personnages fictifs, présentés en général dans une introduction romanesque, lue ou récitée et accompagnée de musique. Cette transformation de l'ancien tournoi s'était faite de bonne heure, puisque dès 1423 on trouve un exemple de tournoi à introduction chantée. Le combat était devenu le centre d'une histoire dont le thème pouvait s'étendre à toute la fête ; ce thème permettait le plus souvent d'exprimer symboliquement l'événement célébré ou d'exalter la vertu des princes. Et afin de conserver toute la noblesse nécessaire à une telle célébration, les sujets étaient empruntés aux légendes mythologiques ou aux grands poèmes chevaleresques. On peut dire que le tournoi était entré dans une action théâtrale, et par là même, la fable introductive imposait une certaine mise en scène, qui devait prendre de plus en plus d'ampleur au cours du XVII^e siècle, nécessitant la transformation progressive du *campo* à ciel ouvert en une salle pourvue d'une scène équipée de décors et de machinerie, en passant par la construction d'enceintes fermées avec des loges sur plusieurs étages autour de l'aire centrale².
- 4 Pour célébrer l'événement, le Cardinal voulut donc présenter
 [...] un combat de chevaliers, le plus vaste quant au nombre des participants qui ait jamais existé, et qui ressemblât (...) à une vraie guerre et à un assaut formidable.
 La description ajoute : il fallait donner un motif et une raison à une telle bataille par une introduction poétique et choisir quelque fable ou histoire sérieuse et héroïque qui symbolisât la jalousie du destin et des étoiles qui s'ingéniaient à rompre le fil de cette illustre descendance³.
- 5 La prise d'Argos, le thème retenu pour la guerre feinte, voulait être une adaptation de la légende mythologique des Danaïdes, c'est-à-dire l'histoire d'Hipermestra et de son époux Lyncée : dans l'introduction, le poète raconte comment Danaos, roi d'Argos et père d'Hipermestra, averti par un oracle qu'il doit périr de la main d'un des fils d'Egyptus, ceux-ci étant ses gendres, décide de les supprimer tous. Puis on apprend que par amour Hipermestra sauve son époux et favorise ainsi la prise d'Argos par Lyncée qui attaque Danaos pour venger ses frères. Ceci est le prétexte à la guerre feinte, qui se termine par la victoire de Lyncée. La désobéissance de la jeune héroïne assure donc la succession du royaume d'Argos. On voit nettement le rapport avec la naissance tant espérée qui devait

continuer le royaume espagnol, ceci d'autant mieux que le poète établit une relation de descendance entre les deux dynasties :

Grâce à *Hipermestra*, le royaume d'Argos se renouvelle (...); de lui surgissent ensuite les plus valeureux héros et les plus célèbres demi-dieux de la Grèce et du monde, d'où le poète fait dériver toute l'auguste descendance autrichienne.⁴

- 6 Le thème général étant indiqué, on chargea le marquis Tommaso Guidoni, premier gentilhomme de la Chambre, expert dans le métier des armes, de régler la guerre feinte. Celle-ci est décrite dans ses moindres détails par le commentateur, et on peut résumer les mouvements des troupes de la façon suivante : deux armées étaient en présence, conduites par Lyncée et ses généraux d'une part, par Danaos d'autre part. L'armée assiégeante était composée de trois groupes de quatorze membres chacune, celle des assiégés d'une seule troupe de dix-huit hommes. Danaos, après une vaine résistance à l'extérieur, se replie avec ses hommes dans la forteresse d'Argos, pour échapper aux assauts répétés des troupes de Lyncée. On entend les généraux exhorter leurs soldats et ceux-ci se battent au corps à corps (*combattendo a corpo a corpo si difendevano con inaudita fierezza*). On assiste à l'enfoncement des portes de la ville, à la pose des échelles et au déluge de pierres qui repousse un instant les assiégeants :

Avec une hardiesse incomparable, ils appuyèrent à plusieurs reprises les échelles contre les murs de la forteresse sous un déluge de pierres, de torches enflammées et de flèches...⁵

C'est donc un combat féroce qui se déroule sous les yeux des spectateurs, jusqu'à la prise finale de la ville où les armées de Lyncée passent les vaincus au fil de l'épée (*mandando a fil di spada*), déchirent la bannière de Danaos (*stracciaron l'insegna di Danao*) et enflamment les maisons après les avoir pillées. On se rend compte en lisant la description que c'est un siège absolument dans les règles de l'art militaire. Tout était si parfait que ce spectacle fit

[...] dresser les cheveux sur la tête des assistants, et beaucoup, oubliant que c'était feint, pâlissaient en tremblant soit pour leur fils, soit pour leur père, et il y eut des dames qui, leur cœur s'arrêtant de battre, s'évanouirent, craignant pour la vie de leur cher époux ». On précise cependant que « le désordre était parfaitement imité,

que

l'on pouvait voir un ordre bien distinct dans les prouesses militaires⁶.

Le combat n'est donc en fait, malgré l'excès de réalisme, que l'apparence d'une vraie guerre. Les coups sont réglés à l'avance et ne risquent plus d'être meurtriers comme dans le tournoi médiéval. Tout n'est que spectacle, jusqu'aux nobles uniformes de diverses couleurs, « l'un rouge et argent, l'autre vert et or, un autre jaune avec des broderies splendides » ; les casques aux plumes multicolores, les épées resplendissantes de pierreries ne sont plus que des accessoires. Le goût du public noble pour l'illusion achève donc ici de réduire le jeu guerrier à un spectacle purement théâtral, et cela va, dans le cas de *Hipermestra*, jusqu'à concentrer tout le combat sur la scène d'un théâtre public permanent. Les liens qui subsistaient encore entre le plateau et la salle ont complètement disparu dans ce théâtre, l'aire centrale étant réservée aux spectateurs, non plus à l'évolution des danseurs ou des combattants.

- 7 Il faut savoir à ce propos que depuis plusieurs années le Cardinal protégeait un groupe de nobles florentins réunis sous le nom d'*Accademici Immobili*. Ces gentilshommes s'intéressaient à la mise en scène des spectacles de la cour des Médicis et plus particulièrement à celle de drames en musique, qui avaient eu leur origine à Florence même et s'étaient répandus un peu partout dans les cours italiennes depuis un demi-siècle. Afin de mener à bien leurs activités théâtrales, ils s'étaient fait construire, grâce à

l'appui du Cardinal, un théâtre public sur le modèle de ceux qui surgissaient alors dans plusieurs grandes villes italiennes et dont la structure répondait mieux aux exigences du mélodrame. Ce théâtre, inauguré en 1656, était situé rue de la Pergola, et ses plans furent dessinés par l'architecte Ferdinando Tacca.

L'intérieur du théâtre de La Pergola en 1658

La salle comprenait alors « trois étages de nobles et vastes cabinets, disposés de manière à former les contours d'un ovale... et il restait cependant au centre assez de place pour qu'un grand nombre de spectateurs puissent y prendre place commodément... sans que l'un obstrue la vue de l'autre »⁷. La fosse d'orchestre s'ouvrait en avant de la scène et celle-ci était « la plus profonde... la plus haute et la plus large d'ouverture que l'on ait jamais vue »⁸.

- 8 Il apparaît donc ici qu'une double influence présida en fait à la création de *l'Hipermestra* : d'un côté, l'événement princier et la nécessité d'un spectacle héroïque donné devant la cour par des gentilshommes instruits dans le métier des armes ; de l'autre, l'élan de ces mêmes gentilshommes vers des formes plus modernes de divertissement. Dans le cas de *l'Hipermestra*, cette transformation peut s'expliquer ainsi : l'introduction romanesque du tournoi étant souvent accompagnée de musique ou même chantée, il n'y avait qu'un pas à faire pour qu'elle devienne un « melodramma ». Ce pas fut accompli, et tout l'intérêt de *l'Hipermestra* en ce domaine tient dans ce fait que les deux spectacles conservent leurs caractéristiques tout en s'adaptant parfaitement l'un à l'autre. Ainsi, le combat, qui reste selon le prieur Ruccellai

[...] la partie la plus mémorable et digne vers laquelle étaient dirigées toutes les autres intrigues⁹,

ce combat fournit au mélodrame un intermède qui termine logiquement le deuxième acte. Pour que la représentation fût possible, il fallut donc la collaboration entre les gentilshommes amateurs qui se chargèrent de la mise en scène de la guerre feinte et des ballets, et la troupe de professionnels qui assura les principaux rôles lyriques. Le poète

qui écrivit le livret, Andrea Moniglia, était également un professionnel, puisqu'il avait déjà fourni aux Accademici Immobili un grand nombre de livrets de drames en musique, en particulier celui du *Podestà di Cologno* pour l'inauguration de la salle. Quant au compositeur, Francesco Cavalli, à qui l'on transmit le livret à Venise, il était alors célèbre pour ses partitions d'opéras, si bien que le prieur pouvait écrire :

[...] lui qui est regardé aujourd'hui comme le premier compositeur d'Italie pour le style dramatique¹⁰.

- 9 Le livret est construit en trois actes, complétés par un prologue et un épilogue d'intention courtisane pour célébrer les souverains espagnols et la maison des Médicis. À la fin de chaque acte se place un intermède : à la fin de l'acte premier, un ballet de monstres infernaux (« les furies formèrent une danse où, malgré les sauts féroces et confus et les cabrioles désordonnées, on discernait l'ordre parfait et les figures proportionnées d'un ballet agile et bizarre »), à la fin de l'acte deux, la guerre feinte, et à la fin de l'acte trois, un autre ballet, « un allègre et spirituel ballet espagnol », dans les jardins de Vénus. L'intrigue, contrairement à celles des livrets d'opéras mythologiques qui abondent à cette époque, n'est pas compliquée à l'excès. Le nombre des personnages humains est réduit, cinq personnages principaux et cinq comparses, avec en outre neuf divinités. Leurs allées et venues sur scène s'enchaînent logiquement, c'est-à-dire que l'on sait où vont les personnages et d'où ils viennent, et qu'un acteur mort au deuxième acte ne réapparaît pas au troisième comme cela arrivait dans certains livrets trop enchevêtrés ! Il y a d'ailleurs peu de personnages ensemble sur le plateau, rarement plus de deux ou trois, les exigences de la mise en musique nécessitant de nombreux monologues ou de longues tirades pour la répartition des airs et des récitatifs. Ainsi, un tiers des scènes est composé uniquement de monologues plus ou moins longs. L'action dépend d'un schéma passionnel à quatre personnages, qui rappelle un peu celui d'Andromaque : *Hipermestra* aime son mari, *Lyncée*, qui l'aime ; *Arbante*, favori de *Danaos*, aime *Hipermestra* qui ne l'aime pas, et il est lui-même aimé par *Elisa*, confidente d'*Hipermestra*, que *Lyncée* avait aimée autrefois. Cet ancien amour se réveillera sous l'action de *Vénus* qui veut la perte du royaume d'*Argos*, et entraînera la jalousie et le désespoir d'*Hipermestra* qui tentera de se suicider (fig. 12). C'est le seul vrai rebondissement dramatique de l'action. Tout finit bien cependant selon la loi du « lieto fine ». Naturellement, tous ces problèmes psychologiques restent stéréotypés, surtout dans leur expression qui doit se plier à la fois aux exigences de l'écriture baroque et à celles de la mise en musique. Celles-ci apparaissent d'ailleurs très nettement dans le livret : alternance des couplets rythmés et des passages à métrique libre (pour l'opposition des airs et des récitatifs), fins de scènes chantées « a due ou a quattro », chœurs de divinités. Ceux-ci cependant sont peu nombreux et relativement courts.

- 10 Pour dépouillée qu'elle fût par rapport à ses semblables, cette intrigue permettait tout de même, surtout grâce à l'intervention des divinités, un déploiement de mise en scène qui achevait peut-être de noyer l'intérêt dramatique de l'action, mais qui comblait tous les vœux du public :

Bien que la fête ait duré cinq heures, elle laissa les auditeurs, auxquels elle parut réellement courte, remplis d'un grand désir de la voir continuer, tant ses beautés et ses ornements furent variés...¹¹

- 11 La facilité avec laquelle pouvaient s'effectuer les changements à vue sur la scène de la Pergola (l'agilità delle prospettive... che in un batter d'occhio vengono e similmente speriscono) permit en effet la succession de douze décors différents, inventés par l'architecte Ferdinando Tacca : palais du soleil, marine, cour royale, chambre nuptiale,

jardins de Vénus, prison, grotte de Vulcain, bois des Abysses, campagne avec des tentes, cité d'Argos qui brûle, campagne avec une tour, enfin jardins de Vénus différents des premiers. Ces décors sont bien sûr des variations sur les thèmes traditionnels de la mise en scène des opéras à machine, et l'on retrouve la marine, le palais de pierreries, les jardins royaux. Le quatrième tableau, cependant, est original, puisque c'est un des premiers exemples de décors sans ciel. Il faut également souligner que si la plupart de ces décors sont passe-partout, il en est quatre qui collent plus précisément au texte, par le moyen de la décoration des toiles de fond: dans le bois, la campagne avec des tentes, la cité d'Argos en flammes et la campagne avec une tour, les toiles anticipent tour à tour sur le décor suivant : par exemple, les tentes que l'on aperçoit au fond du bois des Abysses se trouvent ensuite au premier plan. Ces décors entourent précisément la guerre feinte ; et il me semble que ce jeu de miroirs souligne l'importance du combat tout en accentuant le lien entre le drame et le tournoi.

L'Hipermestra, 1^{er} Acte, II^e tableau : Chambre nuptiale

L'Hipermestra, 2^e Acte, II^e tableau : Bois des Abysses ; au fond, les tentes de Lynchée

L'Hipermestra, 2^e Acte, IV^e tableau : Le camp de Lynchée, au fond de la ville d'Argos

L'Hipermestra, 2^e Acte, V^e tableau : Ville d'Argos en flammes, la guerre feinte, centre du spectacle

L'Hipermestra, 3^e Acte, 1^{er} tableau : Campagne avec une tour ; au fond, la ville d'Argos en ruines

- 12 Ce qui frappe encore dans la description, c'est la profusion et la richesse des détails qui composent chaque élément. Les palais sont construits en marbres fins et constellés de pierres précieuses : « Les colonnes de marbre du palais du soleil, constellées de pierres précieuses, rubis grenats, etc., reposaient sur des bases d'or, qui étaient soutenues par un piédestal également en or, et de la même matière étaient formés les chapiteaux, les architraves et les corniches... La partie inférieure était formée de saphirs bleu ciel »¹². Les

jardins regorgent de fruits et de fleurs dont tous les noms sont cités: «jacinthes célestes et parfumées, acanthes candides, tulipes superbes¹³... ».

- 13 La scène de la Pergola était équipée également de machines perfectionnées, dont les mouvements s'effectuaient avec une précision incomparable, si bien que

[...] trente machines évoluèrent autour des décors, les unes volant à travers les airs, les autres voguant sur la mer, les autres à terre¹⁴...

Cette citation évoque la descente du char du soleil en un mouvement tournant et son retour dans le ciel au premier tableau, l'arrivée sur la mer de la conque de Thétis au deuxième tableau, l'apparition des furies infernales qui surgissent du sol entourées de vraies flammes au cinquième tableau, le suicide d'*Hipermestra* entravé par l'envol de l'oiseau de Junon au onzième tableau, enfin la gloire finale dans les jardins de Vénus, qui prit une ampleur inusitée puisque l'on vit

[...] dans un ordre parfait se disposer autour de Jupiter plus de cinquante divinités.

- 14 Pour en revenir à la guerre feinte, on voit qu'elle venait s'insérer tout naturellement dans une telle mise en scène : l'éclat des tuniques et des armes s'adaptait très bien au goût du public pour l'étalage du luxe et des richesses ; inversement, les ressources des décors mobiles et de la machinerie permettaient de donner au combat plus de réalisme : de vraies flammes léchant des murailles qui s'écroulaient réellement, tout cela devenait possible grâce aux secrets de la machinerie jalousement cachés derrière l'arc de scène.

- 15 On peut peut-être regretter que le goût du public des cours pour les mises en scène à grand spectacle ait dénaturé si rapidement l'intention des créateurs du mélodrame qui aspiraient en fait à une grande simplicité, et que ce goût ait favorisé la prolifération d'œuvres sans grande valeur littéraire ni artistique, dont le succès fut sans lendemain. C'est cependant par l'intermédiaire de ces cours que le drame lyrique allait se répandre en Europe sous des formes diverses. L'*Hipermestra* et plusieurs autres œuvres de Moniglia par exemple furent jouées à plusieurs reprises en Italie et même à l'étranger. Il semble même que le succès de ces œuvres fut plus durable, puisque Moniglia est encore pris comme exemple plus de vingt ans après sa mort. Peut-être est-ce dû au choix du poète pour des intrigues cohérentes ou à la valeur particulière des partitions, quoi qu'il en soit, en transformant la fête princière en fête théâtrale, c'est-à-dire en élevant le simple divertissement princier réservé à une minorité noble au rang de spectacle total ouvert à un plus grand public, la cour de Florence et ses artistes favorisaient le perfectionnement des techniques théâtrales et musicales, ne serait-ce, comme le fit le Cardinal à Florence, qu'en offrant aux futurs réformateurs de l'opéra, un théâtre lyrique tel celui de la via della Pergola.

NOTES

1. « *Bariera e mascherata* ». Le thème de la fable est le suivant : Disfida del cavalier Fidamente e del cavalier dell'Immortal Ardore difensori d'amore e mantenitori.

2. Voir l'article de E. Povoledo, « Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance », dans : *Le lieu théâtral à la Renaissance*, C.N.R.S., 1963.

3. Description, pp. 4-5.

4. *Ibid.*, p. 5.

5. *Ibid.*, p. 24.

6. *Ibid.*, p. 25.

7. *Ibid.*, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 8

9. *Ibid.*, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 5.

11. *Ibid.*, p. 32.

12. *Ibid.*, p. 10.

13. *Ibid.*, p. 28.

14. *Ibid.*, p. 9.

AUTEUR

FRANÇOISE DECROISSETTE

Paris