

La parodie musicale dans *Agrippina*

Denis Morrier, Professeur d'Analyse au CNSMD de Paris et de Culture Musicale au CRD du Pays de Montbéliard

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Avec son livret brillant, amoral et cynique, empli d'imbroglios, de péripéties et de rebondissements, avec ses neuf personnages (dont six principaux) formant une véritable « galerie de monstres », ses quarante-six airs et chœurs et sa musique d'une extraordinaire variété, c'est peu dire qu'*Agrippina* est un opéra hors norme.

Un livret emblématique de la tradition vénitienne

Indéniablement, l'*Agrippina* de Vincenzo Grimani (1655 - 1710) est le plus étonnant livret que Haendel ait mis en musique. Patricien de la Sérénissime République, élevé au rang de Cardinal en 1697, Grimani avait été nommé en 1706 Légat de l'Empereur auprès du Saint-Siège. Il se trouva alors plongé au cœur des rivalités politiques qui opposaient Rome et Vienne. Il prit le parti des Habsbourg lors de la guerre de succession d'Espagne, tandis que la Papauté soutenait le parti français. L'Empereur, en remerciement de ses services, le nomma Vice-Roi de Naples en 1708. Il fut un homme de pouvoir redouté et sans scrupule. Saint-Simon, dans ses *Mémoires*, le traite de scélérat, et l'accuse de maints complots, voire d'assassinats. Mais Grimani était aussi un esthète raffiné, et un homme de lettres inspiré. Le Teatro San Giovanni Grisostomo de Venise, inauguré en 1678, appartenait à sa famille. Il écrivit pour ce théâtre trois livrets, où transparaît sous des vers élégants le regard féroce d'un politicien lucide et désabusé.

L'*Agrippina* de 1709 est son chef-d'œuvre. Il y mêle hardiment, avec un ton mi-enjoué, mi-doux-amer, la comédie bouffonne, la tragédie cornélienne, l'érotisme libertin et la satire politique. De même que Grimani s'est opposé au pouvoir romain, son style littéraire contredit la nouvelle esthétique du *dramma per musica*, instituée à Rome une vingtaine d'années plus tôt par Apostolo Zeno (1668 - 1750). Son goût évoque plutôt la tradition théâtrale vénitienne du XVII^e siècle, en particulier celle du *Capriccio bizarro* de Busenello (*L'Incoronazione di Poppea...*) et de Faustini (*La Calisto...*). Celle-ci privilégiait le théâtre sur la musique, mêlait le comique et le tragique, multipliait les péripéties et les intrigues secondaires, et surtout détournait subtilement, par le truchement de doubles sens, les conventions morales et sociales. Conformément à ces usages d'une autre époque, Grimani introduit dans son drame historique des scènes comiques aux limites de la farce : les amants sont furtifs et versatiles, les portes claquent, les apartés envahissent peu à peu le discours, faisant apparaître l'omniprésence du mensonge et de la manipulation.

L'opéra des faux-semblants

Agrippina est l'opéra de la duplicité : les apparences cachent toujours une vérité inavouée. Ainsi, les lieux et les personnages historiques ne sont que des prétextes pour peindre une réalité contemporaine. La Rome antique est le reflet édifiant de la Rome papale. L'empereur Claude, libidineux, indécis, manipulé de toutes parts est une caricature de l'influençable pape Clément XI Albani. Le triomphe parodique qui vient commémorer la victoire providentielle, presque fortuite, des Romains sur la Britannia est un écho grinçant de la querelle qui opposait le Pape et la France à l'alliance anglo-impériale. La duplicité humaine forme le principal sujet de cette *Agrippina*. Chacun des personnages est foncièrement mauvais, cupide, hypocrite et machiavélique. Même l'innocent Othon adhère progressivement à ce jeu de dupes : le spectateur cultivé sait qu'après son mariage, il finira par

abandonner Poppée à Néron, avant de participer à deux conjurations qui le porteront finalement sur le trône impérial. Poppée, qui apparaît tout d'abord comme une coquette écervelée et une amante indécise, quelque peu vénale, se révèle également manipulatrice avisée. De même, Néron nous est d'abord présenté comme le jouet consentant des ambitions politiques de sa mère. La scène du Forum illustre parfaitement la rouerie démagogique de ce fougueux jeune homme qui exploite l'aide de l'industrielle Agrippine et des affranchis de Claude (Pallante et Narciso) pour séduire le peuple et le Sénat. Mais chacun sait que Néron élimina tous ceux qui l'ont secondé dans son ascension, et que son règne s'acheva dans la folie et les flammes.

En mettant en scène tant de fausseté, Grimani incite le spectateur à accorder sa sympathie au personnage qui excelle dans tous les vices : Agrippine, la véritable héroïne de cet opéra. Haendel lui offre ses plus beaux airs et ses plus belles scènes. Toute l'énergie du personnage tend vers un seul but : porter son fils sur le trône, même si cela lui coûte un jour la vie. « Qu'il me tue, pourvu qu'il règne ! » : Grimani a rappelé cette parole historique dans l'avant-propos de son livret, afin que le public garde en mémoire la destinée tragique des personnages de ce dramma aux allures de vaudeville. La leçon de son *Agrippina* est celle que lui a enseignée la vie politique : les apparences sont toujours trompeuses, et la duplicité gouverne le monde.

***Agrippina*, ou l'art de la parodie**

Troisième opéra d'un jeune compositeur de vingt-quatre ans, *Agrippina* se distingue par la profusion et la variété de sa musique. Alors que les opéras « de la maturité londonienne » comptent en général un peu plus d'une vingtaine d'airs, *Agrippina* ne recèle pas moins de 37 arie, deux ariette, deux ariosi, deux ensembles, et deux cori (des « choeurs » réunissant tous les solistes). Cette abondance de numéros contrastés, souvent assez brefs, est agrémentée d'une séduisante variété stylistique où transparaissent de nombreuses influences : celles des maîtres italiens que Haendel a côtoyé lors de son séjour à Rome, tels Corelli, Lotti et Scarlatti, mais aussi celle des auteurs allemands qu'il a joués lorsqu'il tenait le clavecin à l'opéra de Hambourg : Reinhard Keiser (1674 – 1739) et Johann Mattheson (1681 – 1764).

Cette profusion et cette variété formelle et stylistique s'expliquent en partie par le recours presque systématique du compositeur au procédé de la parodie. Ce procédé très ancien consiste dans le réemploi d'une composition préexistante que l'on aménage afin d'y greffer un nouveau texte à chanter. Employé depuis le Moyen-Âge, en particulier dans le cadre de la musique liturgique, ce procédé prend une importance particulière à l'époque baroque dans les opéras composés pour les théâtres publics et payants. Le goût du public, la nécessité économique du succès et la loi du marché rendirent incontournable ce procédé qui permettait de réentendre au fil des saisons les morceaux à la mode, et de s'assurer les faveurs du public en leur offrant les musiques qu'ils ont précédemment aimées. Haendel, à l'instar de la plupart de tous les musiciens de son temps (de Bach à Vivaldi), usa de cette pratique tout au long de sa vie, empruntant tant à ses propres oeuvres qu'à celles d'autres auteurs. Cette tradition pouvait parfois mener à la conception d'opéras complets à partir du collage de différents airs, réunis entre eux par des récitatifs expressément composés. Ces opéras étaient alors dénommés Pasticcios (terme italien signifiant « pâté » et qui donna en français « pastiche »). Jean-Jacques Rousseau a violemment dénoncé cette pratique dans son *Dictionnaire de Musique* (1768), arguant « qu'il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter ». *Agrippina* n'est pas à proprement parler un pasticcio, mais ce dramma per musica s'en rapproche singulièrement. En effet, seuls cinq numéros de la partition semblent ne pas avoir été élaborés à partir d'un matériau préexistant.

Au cœur de la machine à composer Haendelienne

La technique de la parodie prend dans *Agrippina* des formes diverses : de l'utilisation d'un fragment d'idée mélodique, à partir duquel s'élabore une nouvelle musique, jusqu'à la greffe radicale d'une aria complète, texte et musique inchangés, dans le corps du nouveau dramma. La Sinfonia d'ouverture est un exemple d'habile rapiécage à partir de fragments et d'idées empruntées à diverses oeuvres : on retrouve, mêlés, des fragments des ouvertures de deux opéras de Keiser et de Mattheson, mais aussi des motifs figurant dans deux cantates que Haendel composa à Rome. En revanche, l'aria « Ho un non so che nel core » est une reprise textuelle qui n'est pas sans évoquer la pratique des « airs de valise » des grands virtuoses de l'époque : cette aria fut composée à Rome en 1708 pour Margharita Durastanti, qui chantait la partie de la Maddalena dans *La Resurrezione*. L'année suivante, Haendel confia à cette cantatrice le rôle principal de son *Agrippina*, lui offrant de chanter à nouveau l'air qui lui avait valu les applaudissements du public romain.

Pour composer son *Agrippina*, Handel emprunta autant à des oeuvres instrumentales que vocales. Le chœur de réconciliation de l'acte III, « Lieto il Tebro » revêt la structure caractéristique d'un minuetto qui trahit son origine : sa substance provient en effet d'un mouvement de l'ouverture de son précédent opéra, *Vincer se stesso*.

Haendel n'hésita pas à reprendre dans cet opéra des fragments de ses compositions liturgiques romaines. Ainsi, l'aria d'Ottone « Tacerò », à l'acte III, trouve son origine dans le motet *O qualis de coelo sonus*, tandis que la belle arietta de Claudio « Vieni o cara » (acte I) provient du motet *Saeviat Tellus*, lui-même inspiré de Keiser.

Agrippina emprunte également à d'autres auteurs. Si l'on excepte le vénitien Marcantonio Cesti, la plupart des musiciens parodiés ont été fréquentés par Haendel à Hambourg et à Rome. Ainsi, de nombreuses idées mélodiques proviennent des opéras de Keiser (dont les deux opéras *Claudius* et *Octavia* entretiennent des liens étroits avec le livret de Grimani) et de Mattheson (*Cleopatra* et *Porsenna*). Tous ces auteurs n'ont pas toujours vu d'un bon oeil que leurs compositions soient ainsi pillées. Ainsi, le piquant Mattheson écrivait-il en 1722 :

« Dans l'opéra *Porsenna*, de ma composition, tel qu'il fut exécuté ici il y a vingt ans [en fait en 1704, ndt], et accompagné par Handel sous ma direction, se trouve une aria dont les premiers mots disent : « Diese Wangen will ich küssen ». Il se pourrait fort bien que la mélodie n'en ait pas paru inacceptable à Handel, car non seulement dans son *Agrippina*, qui vit le jour en Italie, mais aussi dans un autre opéra, nouveau, récemment donné en Angleterre et traitant de *Muzio Scaevola*, il a choisi cette même mélodie. (*Critica Musica*, vol I) »

La parodie comme procédé rhétorique

L'aria de Claudio « Cade il mondo » (acte II) illustre parfaitement les principes de convenance qui président au choix du matériau parodié. En effet, l'expression musicale au temps de Haendel est fortement codifiée, par le truchement de motifs mélodiques, harmoniques ou rythmiques susceptibles d'être reconnus et identifiés par l'auditeur : les figures, théorisées depuis la fin du XVI^e siècle dans maints traités de rhétorique musicale, et auxquelles Mattheson, dans son *Volkommene Capellmeister* se réfère encore. « Cade il mondo » illustre ainsi la chute des puissants ennemis de l'Empire par la multiplication d'intervalles descendants, de l'extrême aigu vers l'extrême grave. Or, le matériau mélodique en est emprunté à Keiser (*Nebucadnezar*, aria « Fallt Ihr Mächtigen »), au *Trionfo del Tempo* (aria « Chi già fu ») et à *La Resurrezione* (aria « Caddi, è ver »). Les trois airs parodiés expriment, dans des contextes différents, la même idée par des mots proches : on conçoit que la même musique puisse donc servir à leur illustration.

De même, l'aria di furore de Nerone, « Come nube che fugge dal vento » (acte III) est fondée sur l'image des nuages dissipés par un vent tempétueux. Elle trouve son origine dans deux arie évoquant

également des tempêtes, issues d'un opéra de Keiser (*Nebucadnezar*, aria « So folget nach Stürmen ») et du *Trionfo del Tempo* (aria « Come nembo che fugge »).

Une autre aria de Nerone « Coll'ardor del tuo bello core » (acte III) présente un cas de figure plus exemplaire encore. Cette aria peint l'ardeur du jeune homme pour la belle Poppée. La virtuosité du chanteur, inspirée par la partie de violoncelle concertant, est portée à son paroxysme. Ce dialogue de virtuoses déchaînés illustre à merveille l'idée de l'ardeur amoureuse qui anime Néron, mais aussi son caractère tempétueux et irréfléchi qui le mènera au désastre à la fin de sa vie. C'était là le sens premier des deux arie qui ont été parodiés, dont les textes originaux évoquaient la folie (*Trionfo del Tempo*, aria « E ben folle ») et le naufrage (*Resurrezione*, aria « Naufragando »).

D'avatars en avatars

La composition d'*Agrippina* permet de constituer une nouvelle matière musicale que Haendel parodia à nouveau dans douze opéras postérieurs : *Rinaldo*, *Pasto Fido*, *Teseo*, *Silla*, *Amadigi*, *Radamisto*, *Muzio Scaevola*, *Floridante*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano* et *Rodelinda*. Mais ce matériau connaît d'incessantes transformations. Ainsi, le chœur triomphal de l'acte II, « Di timpani e di trombe », dont l'origine première est à trouver dans l'*Ottavia* de Keiser, apparut dans la production haendelienne sous la forme d'arie, dans *Aci Galatea e Polifemo* (aria « Sibillar gli angui ») et dans *Vincer da se stesso* (« Dell Iberia »). Il devint un chœur dans *Agrippina*, et retrouva sa forme originelle d'aria dans *Rinaldo* (« Sibillar gli angui d'Aletto »). L'aria d'*Agrippina* « Non ho cor che per amarti » (acte I) est sans doute celui qui connut la plus abondante postérité. Cette vaste aria, aux amples développements et au dispositif instrumental somptueux, est traitée comme un mouvement de concerto grosso. Son thème principal revêt l'apparence d'une gavotte « à la française », et sera abondamment parodié par Haendel dans ses compositions instrumentales londoniennes, sous les formes les plus variées : sonates pour flûte, *Concertos pour Orgue op.6*, et *Concerti grossi op.3*. Cette aria somptueuse est sans doute le plus bel exemple de cet art subtil et raffiné de la parodie, que Haendel mena à son plus haut degré de perfection à travers tout son oeuvre.