

# La Finta Pazza ou l'opéra premier ?

Jean-François Lattarico

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

## De l'opéra de cour à l'opéra populaire

Né à Florence, l'opéra de cour s'est étendu assez rapidement dans les principales villes du Nord et du centre de la péninsule, en particulier à Mantoue et à Rome. Le contexte aristocratique dans lequel fut créée cette forme d'art total proprement inouï, permettait d'associer un théâtre intégralement chanté à l'allégorie politique et à la représentation transfigurée du souverain qui en était le principal commanditaire. Les sujets étaient exclusivement mythologiques ou pastoraux, car ce spectacle princier qui devait célébrer la vertu royale ne pouvait admettre la présence de personnages historiquement et trivialement ancrés dans le réel. À Rome, sous l'ère Barberini, l'opéra hagiographique du cardinal Rospiigliosi fit un premier pas significatif dans le dépassement tout relatif de ces contraintes idéologiques, en introduisant pour la première fois des personnages historiques, puisés dans la martyrologie chrétienne (*Il Sant'Alessio*, 1631), mais aussi des personnages comiques venus de la *Commedia dell'Arte* qui s'exprimaient pour la plupart dans leur dialecte respectif. Changement dans la terminologie (*la favola per musica* devient *dramma per musica*), dans la structure (qui passe de cinq à trois actes), présence plus massive de personnages secondaires (avec une caractérisation plus forte sur le plan vocal et musical) : l'opéra déjà hybride à sa naissance, le devient encore un peu plus.

Venise va tirer profit de ces nouveaux apports en réalisant une sorte de synthèse. En 1637, c'est une compagnie venue de Rome, constituée des compositeurs et dramaturges Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, qui introduit pour la première fois l'opéra populaire, destiné non plus à une élite courtoisane, mais à un public payant son droit d'entrée. Si les premiers opéras (*Andromeda*, *Delia*) sont encore mythologiques (il s'agissait de reprendre les « ingrédients » dramatiquement efficaces qui avaient fait le succès des premiers opéras de cour), très vite, l'opéra vénitien se tourne vers les sujets littéraires et historiques (*Didone* de Cavalli, le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi), avec une prédilection particulière pour l'histoire romaine, dont la république vénitienne, qui glorifiait son inaltérable indépendance, se voulait l'héritière directe. D'un genre associé à l'*otium* des Latins, étranger aux contraintes économiques, l'opéra devient une industrie soumise, déjà, aux aléas financiers d'un nouveau système de production encore en vigueur, *mutatis mutandis*, dans nos modernes maisons d'opéra. Il s'agissait principalement de prendre en compte les goûts du public qui allaient finir, à la fin du siècle, par dicter l'orientation musicale du genre, notamment par une augmentation toujours croissante des formes closes au détriment d'une certaine cohérence dramaturgique de l'intrigue. Se conformer à « l'usage moderne » devient un mot d'ordre prescriptif imposé aussi bien aux compositeurs qu'aux librettistes. Le développement exponentiel de l'opéra aboutit à une multiplication des salles dévolues à cette nouvelle forme de divertissement. Jadis affectées au théâtre parlé, elles sont presque exclusivement destinées aux représentations lyriques : le San Cassiano (où sont créés les premiers opéras de Ferrari et Manelli et de Cavalli), le San Giovanni e Paolo (où est donné le *Couronnement de Poppée*), ou le *San Moisè* (inauguré en 1640 avec l'*Ariana* de Monteverdi), qui appartenaient pour la plupart à des familles nobles ou patriciennes, deviennent rapidement le lieu de rendez-vous du public vénitien, fasciné par un type de spectacle jadis réservé à la seule élite aristocratique (la *Proserpina rapita* de Strozzi et Monteverdi qui y fut donnée en 1630 au palais Mocenigo, le fut dans un contexte privé).

L'académie vénitienne des *Incogniti* - la plus importante institution intellectuelle de la République - a joué un rôle important dans la diffusion et le développement de l'opéra. Son implication directe dans l'aventure de *La Finta Pazza*, constitue un événement d'une très grande importance dans l'histoire du genre en général, et de l'opéra vénitien en particulier, notamment avec

la construction du premier théâtre expressément dévolu aux représentations lyriques.

### **Le premier théâtre lyrique**

Aux principales salles vénitiennes converties à l'opéra s'ajoute en effet un théâtre «très nouveau», le *Teatro Novissimo*, qui est le fruit d'un consortium d'aristocrates vénitiens travaillant de concert avec les lettrés *Incogniti*. C'est une tradition italienne que d'associer une salle de spectacle à une académie littéraire, comme ce fut le cas, quelques décennies plus tôt, pour l'académie *Olimpica* de Vicence avec le célèbre théâtre du même nom - l'un des plus vieux d'Europe -, inauguré en 1585 avec l'*Edipo tiranno* de Sophocle accompagné des chœurs de Gabrieli. D'autres exemples existent à Sienne (les *Intronati* et le théâtre Rozzi) ou à Florence (les *Immobili* et le théâtre de la Pergola). À Venise, le terrain adjacent au couvent des Dominicains, tout près de l'imposante église de San Giovanni e Paolo, fut donc loué à ce consortium pour y «représenter des opéras seulement héroïques en musique et non des comédies», les poètes de l'académie étant chargés d'écrire les textes de ces opéras. Le contrat stipule en effet qu'aucune comédie ne devait y être représentée, contrairement aux autres salles vénitiennes où théâtre déclamé et opéras cohabitaient : le théâtre Novissimo est donc bien le premier théâtre lyrique de l'histoire. Il s'agissait cependant d'une salle plutôt modeste, surtout comparée aux salles plus somptueuses, comme celle du théâtre San Giovanni Grisostomo inauguré en 1678. Le bâtiment, construit en bois, faisait environ trente mètres de long sur quinze de large, avec une scène de neuf mètres de large sur six mètres soixante-dix de hauteur et seize mètres de profondeur, pour une superficie totale de 230 m<sup>2</sup>. Délimitée par trois rangées de loges, la salle pouvait contenir entre quatre cent cinquante et cinq cents spectateurs, chiffre qui se situe dans la moyenne des théâtres vénitiens de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, le cas du théâtre Novissimo est singulier pour une autre raison. Sa construction intervient en effet dans un contexte où l'opéra tente de s'affranchir de ses racines aristocratiques, alors même que les protagonistes de cet événement architectural et musical conservent des liens étroits avec ces mêmes racines. Giulio Strozzi, l'auteur du livret de *La Finta Pazza* qui inaugura le théâtre en 1641, est d'origine florentine et dédia aux Médicis la plupart de ses pièces antérieures à son premier drame musical (*Delia*, 1639). Les autres membres de l'académie libertine (Busenello, Bisaccioni, Errico, Nolfi, Bissari), étaient quasiment tous d'origine noble ou patricienne, et leur mission - après avoir compris l'intérêt à la fois financier et culturel d'une forme de divertissement encore nouvelle - était de concurrencer d'une certaine façon le commanditaire princier en substituant à la figure tutélaire du souverain celle non moins tutélaire de la cité vénitienne.

Un autre élément distingue le *Novissimo* des autres théâtres vénitiens: son caractère éphémère. Inauguré avec *La Finta Pazza* en 1641, le nouveau théâtre ferma ses portes en 1645, après seulement cinq saisons, essentiellement pour des raisons financières, alors même que le succès, notamment du public, était au rendez-vous. Difficile de se substituer au souverain et à sa puissance économique non soumise aux aléas du marché. Car les *Incogniti* et leurs associés marchaient sur les plates-bandes du système de production princier. Les cinq productions d'opéra s'inspiraient toutes de sujets mythologiques, exigeant une scénographie somptueuse qui allait finir par grever le budget du théâtre, écrasé, au bout de quatre ans, par les dettes. Un an après l'immense succès de *La Finta Pazza*, on fit représenter *Il Belle-rofonte* de Nolfi et Saccati, dont l'intrigue, dans le prologue et la scène finale, est prétexte à une glorification de la cité lagunaire (« Cité que le monde admire par-dessus toutes les autres»), à travers un procédé qui mêle la confusion géographique (les lieux représentés ne sauraient en effet cohabiter) et la confusion temporelle (le temps mythique et le temps historique et contemporain) et qu'on retrouvera dans la plupart des productions du *Novissimo*. Après un second opéra héroïque, *L'Alcate* de Tirabosco et Manelli, la troisième saison s'ouvre avec la *Venere gelosa* de Bartolini et Saccati qui poursuit l'éloge de la Sérénissime à travers les amours contrariées des dieux de l'Olympe, prétexte à une réactivation du topos du théâtre comme métaphore du monde, comme le souligne un témoin du spectacle, l'*Incognito* Miaolino Bisaccioni, auteur du dernier opéra représenté au *Novissimo*, l'*Ercole in Lidia* : «notre vie ressemble à une comédie ou bien à une tragédie, pleine de péripéties et de métamorphoses de la fortune». Le dernier drame, centré sur les amours d'Hercule et d'Omphale, recueille à son tour un immense succès, dont nous reste le témoignage précieux d'un voyageur anglais, John Evelyn, admiratif

d'un spectacle joué «avec une variété de scènes peintes et artificielles, un art consommé de la perspective, et des machines qui permettaient de voler dans les airs, et autres merveilleux mouvements de scène. [...] Les voix fort célèbres étaient celles d'Anna Renzi, Romaine, la meilleure soprano chez les femmes, mais un castrat, c'est mon opinion, la surpassa. Il y eut également un chanteur génois qui chanta avec une incomparable voix de basse. Cela tint éveillés nos yeux et nos oreilles jusqu'au lendemain matin». Devant les nouvelles contraintes économiques (les décors somptueux de Torelli ont sans aucun doute pesé sur le budget du théâtre), le *Novissimo* est en partie lâché par ses financiers, confrontés à une situation politique difficile (la République de Venise est engagée dès 1645 dans la guerre désastreuse de Candie contre l'Empire Ottoman). L'abandon du mécénat académique plonge l'imprésario Girolamo Lappoli dans une situation inextricable qui ne lui permet plus d'honorer le loyer aux frères Dominicains, propriétaires du terrain. L'affaire ira même devant les tribunaux, provoquant la fuite de l'imprésario et la consécutive démolition du théâtre en 1647. Entre-temps, son scénographe de génie, Giacomo Torelli, avait quitté Venise pour Paris afin d'organiser une reprise mémorable de *La Finta Pazza*.

### **La première folle lyrique**

On a du mal à imaginer l'émotion que suscita la redécouverte, en 1984 par le musicologue Lorenzo Bianconi, dans les archives du palais Borromée de l'Isola Bella, de l'unique partition de l'opéra à plus d'un titre mythique qu'est *La Finta Pazza*. Tous les autres opéras de Francesco Saccati, huit titres au total dont trois donnés au *Novissimo*, sont perdus. On sait d'ailleurs peu de chose sur le compositeur, sinon qu'il est né à Parme en 1605 et qu'il mourut quarante-cinq ans plus tard à Modène où il exerça les fonctions de maître de chapelle du duc François Ier. C'est le 27 janvier 1641 que l'opéra fut représenté pour inaugurer le «très nouveau théâtre», avec scènes et décors de Giacomo Torelli et des peintures de Tazio Giancarli. Le succès fut considérable avec douze représentations en dix-sept jours, tandis que le livret de Giulio Strozzi fut réimprimé deux fois en un mois. Le spectacle réunit tous les ingrédients de l'opéra de cour mais dans un contexte populaire, même si le public était probablement plus cultivé que dans les autres théâtres vénitiens, car il fallait pouvoir saisir les nombreuses références mythologiques et poétiques qui émaillent l'excellent livret de Strozzi. L'intrigue s'inspire de l'épisode d'Achille sur l'île de Scyros où le héros, travesti en femme, s'est réfugié avec Déidamie dont il est amoureux, pour échapper à la guerre de Troie qui le menaçait d'une mort certaine, selon les dires d'une prophétie. Mais quand ses amis Ulysse et Diomède débarquent, son esprit guerrier s'anime à la vue d'une arme volontairement cachée parmi les présents offerts aux filles de Licomède. Il est alors démasqué : Déidamie se voit contrainte de feindre la folie pour le retenir. Avec la promesse du roi Lycomède qu'Achille épousera bien sa fille, après qu'il a reconnu son petit-fils Pyrrhus, le héros grec finira par partir pour suivre son destin de gloire. Comme dans la plupart des opéras de cour, l'intrigue mêle les deux plans terrestre et céleste (avec la présence des divinités qui commentent l'action et se chargeront à la fin d'entériner le destin de gloire du héros grec). Mais la typologie des personnages, suffisamment variée (avec la présence d'une nourrice et d'un eunuque) respecte les nouveaux codes de l'opéra vénitien.

L'ingrédient mythologique va de pair avec la dimension spectaculaire de la scénographie, réalisée par le grand «magicien» Torelli. Cet ingénieur de génie, qui travailla à l'Arsenal de la République, tira profit des progrès techniques qu'il mit au service de l'illusion théâtrale : il inventa un système de changements de décors à vue (il n'y avait pas de baisser de rideau à l'époque), ce qui augmenta l'effet d'émerveillement propre à ce type de spectacles, comme en témoigne à nouveau le chroniqueur Bisaccioni : «La scène représenta le port maritime de l'île de Scyros, où l'on voyait, avec un merveilleux artifice, [...] quelques maisons de pêcheurs [ ... ] représentés avec un tel réalisme que les spectateurs, oubliant qu'ils étaient à Venise et qu'il s'agissait de toiles peintes, eurent l'impression d'être à proximité d'un port étranger [...] ; le regard ne semblait connaître presque aucune limite, et l'espace limité de la scène donnait l'illusion de l'immensité des mers». Le compte-rendu détaillé du spectacle est un autre élément emprunté à la tradition aristocratique du genre encore neuf de l'opéra. Maiolino Bisaccioni publia en effet son *Cannocchiale per La Finta Pazza* («La lunette pour la Folle supposée») dans une optique d'abattage publicitaire. Le choix de l'instrument scientifique inventé par Galilée et célébré par Marino dans son épopée d'*Adonis*, fait sens car il est le symbole de la *meraviglia* baroque, de la métaphore superlative, qui permettait de voir de près ce qui était éloigné, ce qui définit à la fois la métaphore, qui

permettait de voir de près ce qui était éloigné, ce qui définit à la fois la métaphore, qui est un transport d'un objet vers un autre, et la stupeur que ce transport suscite, par exemple chez le spectateur en lui montrant de près sur la scène ce qui est censé être éloigné dans l'espace exigü du théâtre.

Nous n'avons hélas aucune trace des décors réalisés pour la première représentation vénitienne de *La Finta Pazza* (alors que nous possédons ceux de trois autres opéras donnés au *Novissimo* : *Il Belle-rofonte*, *La Venere gelosa* et *Deidamia*). Les gravures préservées du spectacle sont celles de la reprise parisienne, reproduites à la fin du livret imprimé pour l'occasion. Mais s'agissant d'un spectacle de cour et parce que la présence de Torelli à Paris est attestée, elles donnent toutefois une idée assez précise de ce que les Vénitiens ont pu voir en 1641. Confrontées aux didascalies du livret et au compte rendu de Bisaccioni, elles indiquent que Torelli réalisa cinq décors pour l'opéra : on y voit ainsi, à l'ouverture du rideau, qui sert d'arrière-plan au prologue, le port de Scyros, topos de la scène maritime, auquel le scénographe ajoute une vue de la place Saint-Marc (prologue, acte I, scènes 1-2), puis la scène change et montre la cour du palais de Licomède, encadrée de colonnes en loggia et de statues en bronze, qui débouche sur un arc de triomphe imposant (acte I, scène 3 - acte II, scène 7). Ce décor se transforme en une vaste place urbaine (acte II, scène 8 - acte III, scène 3), avant de laisser entrevoir les rivages du Léthé et une horrible bouche de l'Enfer (acte III, scène 4). L'ultime décor, dans les dernières scènes du 3e acte (III, 5 - III, 8), montre enfin un magnifique jardin royal. Au sein de chaque décor, intervient l'ingéniosité des machines imaginées par Torelli, pour faire actionner un puissant dragon dans le prologue, pour faire se mouvoir un navire «à l'antique» accostant au port de Scyros au premier acte, ou encore pour réaliser l'envol de Vénus dans un ciel empli d'or au 3e acte. La précision architecturale croise la vision cosmologique des éléments héritée des spectacles de cour médicéens. Venise réalise ainsi, du point de vue scénographique, et grâce à cette production de *La Finta Pazza*, une synthèse des différentes traditions théâtrales. Mais parce qu'il s'agit d'un opéra typiquement vénitien, à l'histoire de la source mythologique et littéraire, le dramaturge ajoute l'inventio de son cru, en l'occurrence le thème de la folie. Celui-ci a probablement été repris d'un précédent opéra écrit pour Monteverdi, *La Finta Pazza* Licori, jamais représenté et sans doute inachevé, mais aussi de certains canevas de la *Commedia dell'Arte* (de Basilio Locatelli notamment, *Li finti pazzi*, *Li tre matti*, *La finta pazza*), ainsi que d'un épisode du *Persiles* de Cervantès et peut-être de la comédie de Tirso de Molina, *Aquiles*, dont la troisième journée décrit les retrouvailles d'Achille et d'Ulysse et en conséquence la crainte de Déidamie de se voir abandonnée. C'est en tous les cas la première fois qu'un personnage feignant la folie est porté sur la scène d'un opéra. Ce devait être même le moment central de l'œuvre, comme l'avait été la plainte d'Ariane dans l'opéra perdu de Monteverdi.

Pour jouer le rôle de la folle supposée, la distribution prévoyait rien moins que l'une des plus grandes chanteuses de son temps, la soprano Anna Renzi, d'origine romaine, qui l'année suivante, allait brillamment endosser le rôle d'Octavie dans le *Couronnement de Poppée*. C'est l'une des premières, si ce n'est la première Diva de l'histoire de l'opéra, à laquelle le dramaturge rend hommage dans l'adresse au lecteur du livret, quand il évoque, venue de la cité du Tibre, «une Sirène fort suave qui ravit les esprits avec grâce et séduit les yeux et les oreilles des auditeurs». Sa renommée fut telle qu'elle fit même l'objet d'un recueil de sonnets encomiastiques de différents poètes à sa gloire, *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana* (Venise, 1644). Le recueil est préfacé par Giulio Strozzi qui décrit ainsi les qualités exceptionnelles de sa voix : «Elle a la langue déliée, une prononciation suave, sans affectation, sans précipitation, une voix pleine, sonore, qui n'est ni âpre ni rauque, qui n'offense point les oreilles par une subtilité excessive», et une forme de naturel qui rappelle la notion de «sprezzatura» - cet artifice qui donne l'impression de ne pas en être - théorisée par Castiglione dans son fameux *Livre du Courtisan* : «Notre Chère Anna est dotée d'une expression si vive que les répliques et les discours semblent non pas avoir été appris, mais naître à l'instant même». Premier opéra sur la folie, incarné par la première Diva et qui inaugure le premier théâtre lyrique, *La Finta Pazza* ne pouvait que poursuivre son destin de gloire hors des frontières de la Sérénissime.

### **La version «itinérante»**

La situation éditoriale de la *Finta pazza* est particulièrement complexe : une seule partition, treize éditions du livret en l'espace d'une dizaine d'années. Toutefois, comme ce fut le cas pour les deux

partitions préservées du *Couronnement de Poppée*, la partition retrouvée ne correspond pas à la première vénitienne, mais à une reprise, effectuée par la compagnie des Febiarmonici qui réalisa une véritable tournée avec l'opéra, porté dans les principales villes italiennes (Bologne, Plaisance, Gênes, Turin, Milan, Florence, Naples), avant de franchir les frontières et d'être représenté à Paris en 1645. *La Finta Pazza* a donc aussi le privilège d'être le premier opéra itinérant de l'histoire. Les différences étaient déjà perceptibles entre les versions vénitiennes, avec l'ajout de plusieurs scènes, comme la prise de bec entre Vénus et Vulcain au second acte. Lors de la première, le prologue mettait en scène un unique personnage, l'allégorie d'un Conseil improvisé annonçant le sujet, celui de la «folie simulée/chez une femme avisée». Dans la version «itinérante» qui correspond à la partition, le prologue est cette fois chanté par la Renommée et l'Aurore, l'une symbole du destin glorieux d'Achille, l'autre du caractère paradisiaque de l'île où se déroule l'intrigue de l'opéra. Les allusions à Venise et aux théâtres vénitiens ont disparu au profit d'un hommage à la compagnie (mais cet hommage n'apparaît plus dans le texte considérablement réduit de la partition), le langage littéraire est simplifié, certaines scènes comiques, notamment entre la nourrice et l'eunuque sont modifiées, et cinq scènes impliquant les divinités sont supprimées, tandis que d'autres sont abrégées. La dimension spectaculaire est passablement allégée, l'intrigue terrestre prévaut nettement sur l'intrigue céleste parallèle. Les deux ballets, à la fin du premier et du second acte (ballet de la Souffrance et ballet des Bouffons de la Cour) ont disparu et la partition préservée n'en prévoit pas, ce qui ne signifie pas qu'ils n'étaient pas réalisés, puisque rarement les partitions comportaient la musique de ballet qui était mise en musique par un autre compositeur, généralement anonyme.

En ce qui concerne la musique, comme pour les deux partitions du *Couronnement de Poppée*, il est impossible d'affirmer dans quelle mesure le compositeur a supervisé les versions successives de son opéra, puisque sa présence n'est attestée que pour la reprise de mars 1648 à Reggio Emilia, dont le scénario imprimé pour l'occasion respecte assez scrupuleusement la version vénitienne originale. L'essentiel de la partition repose sur un récitatif expressif - la forme musicale dominante durant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle -, qui permet le déroulement clair de l'action. Les comptes rendus de l'époque, on l'a vu, insistent beaucoup sur l'importance de l'élocution et la clarté de la diction. Les longues plages de récitatifs sont néanmoins agrémentées d'arias strophiques d'une grande variété, héritage de l'opéra romain : à caractère sentencieux et gnomique (Ulysse, Diomède), pathétique et élégiaque (Achille, Déidamie) ou clairement comique (Nourrice, Eunuque, «Belle rose che regine», I, 5). Elles sont globalement plus nombreuses que dans la version vénitienne, car le public, plus «populaire» et moins académique qu'à Venise, était particulièrement friand des arias, musicalement plus séduisantes. Les ensembles abondent, comme le magnifique trio divin «Son belle glorie al fine» (I, 2), celui qui réunit Eunuque, Déidamie et Achille, «Il canto m'alletta» (I, 5), ou le beau duo entre Achille et Déidamie, «Felicissimi amori» (I, 5).

Mais le moment clé de l'opéra est la grande scène de la folie feinte de Déidamie, à la fin du second acte. Bénéficiant des talents exceptionnels d'Anna Renzi, le personnage se prend pour une guerrière particulièrement furieuse («Guerriers, aux armes, aux armes»), invoquant tour à tour «la bête d'Érimante», «les Érynie de l'Achéron », le « Python de Thessalie » ou encore « l'Hydre de Lerne » qui, fait-elle croire, la défie au combat. Strozzi vient de réaliser sa vieille idée, abandonnée avec l'échec de sa *Finta pazza Licori*, de transférer en musique les folies des comédiens dell'Arte. Cette première folle de l'opéra se prend ensuite pour la belle Hélène et voit dans le pauvre Eunuque désemparé l'incarnation du lascif Pâris, prétexte pour lui demander de la ravir et la débarrasser ainsi du Grand Tonnant qui n'est trop souvent pour elle qu'un «amant trop somnolant». Comme dans la scène de la folie d'Iarbas, dans la *Didone* de Busenello et Cavalli représentée la même année, la folie devient une sorte de paradigme du genre et plus globalement de la liberté de l'artiste, du poète comme du musicien, illustrée ici par la réplique de Diomède, qui souligne à la fois le goût de son époque pour la folie de l'opéra, et l'esthétique de la dérision, propre aux lettrés Incogniti : «Le plaisir est tout entier ici/ Tourné vers la dérision : /D'un siècle chantant,/Il convient de seconder/La joyeuse humeur coupable» (II, 10). Une nouvelle scène de folie intervient à la scène 2 du dernier acte, incitant Licomède à enchaîner sa fille, mais celle-ci en profite pour lui révéler l'existence de l'enfant Pyrrhus qu'elle a eu avec Achille, ce qui constitue une péripétie essentielle, puisque Licomède se voit contraint d'accepter les noces de Déidamie avec le héros grec. La scène où celle-ci feint de dormir - autre topos de l'opéra vénitien promis à un bel avenir

- permet à Achille de venir à résipiscence et de regretter d'avoir négligé ses devoirs conjugaux, en implorant que sa promesse retrouve la raison, que seul l'amour déclaré d'Achille lui «rendra».

La partition abonde également en ritournelles et en sinfonie, dont certaines très développées, comme celle qui ouvre le troisième acte. La redécouverte de la partition, en outre, a révélé quelques surprises, comme les deux sinfonie qui ouvrent et achèvent le prologue et que l'on retrouve à l'identique dans la scène finale du *Couronnement de Poppée*, quand elles accompagnent les suivantes de Vénus, avec Amour, les Consuls et les Tribuns. Là encore, on ne peut affirmer avec certitude si elles correspondent à la première vénitienne de l'opéra de Saccati, à la première version du *Couronnement*, si elles ont été composées pour la version itinérante de *La Finta*, ni quel en fut le compositeur, Saccati ou Monteverdi. Le caractère non sacré de l'objet musical, qui est une des données constitutives de l'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle, et de l'opéra vénitien en particulier, explique l'incertitude de l'attribution qu'une analyse précise du style du compositeur ne permet pas toujours d'éclaircir. Aucune partition en effet n'a fait l'objet d'une publication, économiquement trop coûteuse, à l'inverse des livrets qui ont d'emblée bénéficié d'une politique éditoriale très favorable. La composante hybride de l'opéra, genre à la croisée des différentes formes artistiques, en fait un objet particulièrement malléable et fluctuant, soumis aux contraintes économiques et esthétiques qui lui imposent une constante adaptation au public et au commanditaire concerné. Au moment de la fermeture du théâtre Novissimo, pour raisons financières, la *Finta pazza* avait déjà entamé sa tournée péninsulaire, notamment à Plaisance en 1644. Un an après, la production, reprenant en grande partie le texte original de Strozzi (pour le livret imprimé, non pour le spectacle représenté), débarque à Paris, à l'invitation du cardinal Mazarin et de la reine de France. La *Finta pazza* est à ce jour le premier opéra représenté en France, pays pourtant réfractaire à un théâtre intégralement chanté.

### **Le premier opéra en France**

La production, encore fastueuse, de Plaisance, avait notamment été vue par des diplomates français qui témoignèrent de la beauté et de la pompe du spectacle. L'opéra fut encore joué à Florence en décembre 1644 et c'est en réalité à cette occasion que la reine Anne d'Autriche demanda à plusieurs acteurs de cette production, dont le chorégraphe Balbi et le scénographe Torelli, de venir à Paris rejoindre les comici italiens déjà sur place pour y représenter l'opéra en l'honneur de l'héritier du trône. Malgré les réticences du «Grand Magicien» qui y voyait une sorte de déclassement à l'idée de côtoyer de simples comédiens, et après la promesse de dignes émoluments, le projet finit par aboutir, mais dans une version encore différente des précédentes productions. La présence de comédiens dell'Arte eut en effet pour conséquence une représentation hybride de l'œuvre où le chant fut mêlé à des parties simplement déclamées. Le spectacle fut précédé de deux importantes et précieuses publications à visée publicitaire, dans la parfaite tradition de l'opéra de cour qui considère le spectacle comme objet privilégié de célébration princière. Il s'agissait d'une part d'un petit livre in 8°, *Balletti d'invenzione per La Finta Pazza*, qui reproduit les chorégraphies du spectacle, et surtout, d'autre part, du livret de la représentation parisienne, un luxueux in folio - *Feste teatrali per la Finta pazza* - dont le texte fut accompagné d'une description circonstanciée des décors et des machines, reproduits en fin de volume, seul témoignage iconographique, on l'a dit, de cet opéra. L'ouvrage bénéficia également d'une traduction française : *Explications des décorations du théâtre et les arguments de la pièce*, qui a pour titre la *Folle supposée*, Ouvrage du Seigneur Giulio Strozzi, très illustre Poète Italien (A Paris, Baudry, 1645). On apprend même, dans la version française de l'ouvrage, que l'auteur du texte, Giulio Cesare Bianchi, avait participé à une avant-première du spectacle, en novembre, quelques semaines avant la première qui eut lieu le 14 décembre 1645, «ayant été particulièrement favorisé des seigneurs comédiens italiens pour ouïr, voir et essayer la Folle supposée, qu'ils doivent représenter dans le Petit Bourbon» ; il confirme en outre que l'opéra n'était pas entièrement chanté («une partie en musique et l'autre à l'ordinaire»).

La première eut lieu en effet dans la salle du Petit-Bourbon, en présence de la Reine-mère Anne d'Autriche et du jeune Louis XIV, alors âgé de sept ans, à qui l'opéra fut dédié. Le spectacle suscita l'émerveillement du public, et plusieurs poètes présents dans la salle, comme Vincent Voiture, en rendirent compte : «Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide / Fait paraître à nos yeux ces miracles divers, / Et depuis quand les corps par le vague des airs / Savent-ils s'eslever d'un

mouvement rapide ? // Dedans un mesme temps nous voyons mille lieux, / Des ports, des ponts, des tours, des jardins spacieux, / Et dans un même lieu cent scènes différentes», ou encore François Maynard, s'adressant directement au Cardinal Mazarin : «Jules, nos curieux ne peuvent concevoir / Les subits changemens de la nouvelle scène. / Sans efforts, et sans temps, l'art qui l'a fait mouvoir, / D'un bois fait une ville et d'un mont une plene. // Il change un antre obscur en un palais doré ; / Où les poissons nagoient, il fait naistre des roses ! / Quel siècle fabuleux a jamais admiré, / En si peu de moments tant de métamorphoses !» D'autres témoignages dithyrambiques sont notamment rapportés dans la fameuse Gazette de Renaudot («toute l'assistance n'estant pas moins ravie des récits de la poésie & de la musique, qu'elle l'était de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines & de ses admirables changements de scène jusques à présent inconnus à la France & qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvemens imperceptibles»). Une deuxième représentation eut lieu quelques jours plus tard (entre le 15 et le 22 décembre) qui obtint un égal succès.

Parce qu'il s'agit en France d'un spectacle de cour, Torelli et Balbi devaient adapter le spectacle au public parisien et aux souverains commanditaires. Le frontispice du volume des Feste teatrali publié pour l'occasion, montre une vue partielle du Louvre, ainsi que le Pont-Neuf et la place Dauphine que l'on retrouvera dans le décor du prologue, où une évocation architecturale de l'arsenal vénitien laisse entrevoir en fond de scène l'île de la Cité avec les tours de Notre-Dame. Comme il se doit, un nouveau prologue fut écrit pour l'occasion, par un auteur anonyme, probablement Giovanni Battista Andreini, le célèbre dramaturge et comico dell'Arte, présent à Paris au moment de la représentation de l'opéra et qui faisait jouer ses pièces dans la même salle du Petit-Bourbon. Le prologue montrait non plus le Conseil improvisé, comme à Venise, ni la Renommée, comme à Plaisance, mais les deux allégories d'Aurore et Flore, célébrant les souverains de France.

Au-delà des modifications substantielles du texte, la vraie nouveauté de la production parisienne était la présence d'importants et fastueux ballets insérés entre les actes, forme de divertissement propre à la cour de France. L'originalité absolue du spectacle - les Français n'avaient jamais entendu de théâtre chanté, a fortiori en italien - devait être compensée par la présence de danses dont la cour de France s'était fait une spécialité. Balbi était personnellement chargé d'imaginer ces ballets dans l'espoir de «rencontrer le goût du roi», comme il l'écrit dans l'adresse au lecteur de son opuscule. On y voit ainsi, à la fin du premier acte, un ballet d'eunuques avec quatre ours et quatre jeunes singes, «lesquels au son de petits tambours, font une plaisante danse», afin de célébrer la reconnaissance du héros grec et son prochain départ pour Troie. À la fin du second acte, en lieu et place du ballet des bouffons de la cour, Balbi introduit un ballet exotique d'autruches qui animèrent une scène comique en parfait contraste avec le comportement insensé de Déidamie. Enfin, pour remplacer l'originale scène finale des Esprits célestes, qui dans la version de Strozzi, récupéraient les chaînes ayant servi à attacher la folle supposée, Balbi introduit un troisième ballet «d'allégresse» pour accompagner les noces entre les deux héros, agrémenté d'un ballet de perroquets et de huit sauvages, sans lien particulier avec l'intrigue sinon qu'ils avaient accosté dans le port de Scyros, et que parmi les marchandises du navire se trouvaient «cinq perroquets» offerts aux nouveaux époux.

*La Finta Pazza* a ainsi connu un parcours particulièrement mouvementé. Le livret de Strozzi, maintes fois remanié au gré des représentations, témoigne du caractère itinérant de l'œuvre, ce qui devait devenir, précisément à partir des années 1640, une donnée constitutive de l'opéra vénitien, destiné à franchir les frontières de la Sérénissime pour connaître une diffusion dans toute la péninsule, avant de s'exporter dans une grande partie du continent européen. Après avoir émerveillé le public de Venise, Milan, Turin, Gênes, Bologne, Florence, Milan, Naples, Plaisance, Paris, et plus récemment (2010) Yale aux États-Unis, la *Finta Pazza* poursuit son périple de plus de trois siècles et demi dans la capitale bourguignonne, nouvelle étape d'une itinérance qui, espérons-le, n'est pas près de s'achever.

Jean-François Lattarico,  
*Professeur à l'Université de Lyon 3 Jean Moulin*