



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (22 octobre 2021)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Roberto Gigliucci, « Don Juan dissolu et dissous : un regard averti sur l'*Empio punito* (1669) », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Don Juan dissolu et dissous :

un regard averti sur *l'Empio punito* (1669)

Roberto Gliucci
Sapienza Università di Roma

Le clou du carnaval de 1669 à Rome fut la comédie de Pippo Acciaiuoli donnée dans le Palais du connétable Onofrio Colonna in Borgo ; la première eut lieu le 17 février, sous le patronage de Christine de Suède, de Colonna, de Flavio Chigi et du pape-librettiste Clement IX Rospigliosi, ancien protagoniste de la saison pionnière du mélodrame à l'époque de Barberini. La « comédie » de Filippo Acciaiuoli était un somptueux opéra en musique, avec un livret « réajusté » par Apolloni (le librettiste préféré par Cesti) et une musique d'Alessandro Melani, musicien de Pistoia (comme Rospigliosi lui-même) et frère de Iacopo, lui aussi musicien, et d'Atto, célèbre chanteur et espion non moins célèbre. Le scénographe était le peintre et protégé de la Reine, Pierre Paul Sevin.

La représentation fut très longue, spectaculaire et retentissante ; une chronique mondaine de l'époque la définit ainsi :

È stata cosa nuova. In mezzo stava la Regina; fu tutta bella, le apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi. Giocorno bene le scene e li cieli dieci volte si muttorno, l'uni e l'altri nel medesimo tempo. Habiti superbissimi, ben recitata. [...] un tantino lunghetta con un poco di melanconia¹.

Une chose nouvelle, vraiment belle, décors magnifiques ; salon, galerie, antichambre, bois, jardins capricieux ?² Les scènes fonctionnaient bien et les cieux se transformèrent dix fois, les

1 ADEMOLLO, 1969 : 107. Voir en général SALERNO, 2001.

2 Un caprice est, selon Furetière, une œuvre qui réussit plutôt par la force du génie que par l'observation des règles de l'art.

uns et les autres en même temps. Des habits vraiment superbes, la pièce bien jouée ; un petit peu long, avec un soupçon de mélancolie.

Ailleurs on lit : « somptueux décor... habits très riches... beaux changements de scène effectués avec grâce et des perspectives, des symphonies, et des ballets superbes » (« son-tuoso apparato, ricchissimi abiti, vaghe et bellissime mutationi di scene e prospettive, sinfonia e balli superbi... »)³. À l'occasion d'une reprise, le 22 février, Christine de Suède loua beaucoup scènes et ballets, mais elle s'ennuya tout autant à cause de la longueur de la pièce ; à celui qui lui demandait si elle avait aimé l'opéra, elle répondit : *È il Convitato di Pietra*, et c'est tout⁴.

Un regard averti et révélateur sur cet opéra...

La réponse de Christine, restée célèbre, montre que l'histoire de Don Juan, en 1669, était bien connue sur la scène baroque, depuis le *Burlador* (récemment dis-attribué à Tirso), à travers la Comédie Improvisée et ses innombrables variations, jusqu'au chef-d'œuvre *idéologique* de Molière (1665) et au-delà, à Rome, avec notre *Impie punita*, qui voulait dépasser les précédents avec la grandeur de sa mise en scène, la beauté de sa musique etc. ; en tout cas, Don Juan était devenu omniprésent sur les scènes européennes, sur les planches des troupes professionnelles (en Italie et en France), dans les palais et les meilleurs théâtres publics. Cette histoire a été racontée par beaucoup de spécialistes et de musicologues.

L'idée courante que Acciaiuoli ait pris comme modèle principal la traduction-réélaboration du *Burlador* attribuée à Giacinto Andrea Cicognini (attribution précédemment refusée par Benedetto Croce, mais maintenant jugée vraisemblable après la découverte de nouveaux documents) est plutôt discutable ; Giovanni Macchia même écrivait : « Chi conosce l'*Invitato* dello pseudo-Cicognini e l'*Empio punito* di Acciaiuoli, sa che è *difficile avvicinare opere tanto diverse* »⁵ (« Celui qui connaît l'*Invitato* de Cicognini et l'*Impie* d'Acciaiuoli, sait combien il est difficile de rapprocher des œuvres tellement différentes »).

Très amusant est d'abord le compte rendu de la représentation de l'*Empio punito* fourni par le grand peintre et écrivain Salvator Rosa dans une missive à son ami Ricciardi :

Venerdì andai a sentire il castratissimo Convitato di Pietra, il quale, e per il caldo della stanza, e per lo tedio della solennissima coglioneria, m'alterò in maniera la testa e mi si accese sì fortemente la bile, che son stato sforzato a starmene in casa due giorni per digerirmi la rabbia. Oh Dio, con quanto poco l'huomo si fa coglionare, e per questi, per essere burlati, ci hanno speso cinque in seimila scudi ! [2 mars 1669].

3 DELLA LIBERA, 2020, p. 18.

4 ADEMOLLO, 1969, p. 107-108.

5 MACCHIA, 1978, p. 77, italiques ajoutés par mes soins.

Vendredi je suis allé écouter le très castrat *Festin de pierre* qui, à cause de l'endroit surchauffé et de l'ennui de cette énorme connerie-là, m'a perturbé le cerveau et échauffé la bile si fortement que j'ai été forcé de rester chez moi deux jours pour me défouler. Mon Dieu, la facilité avec laquelle on se fait duper, et juste pour se moquer de nous, ils ont dépensé cinq ou six mille écus !

Précédemment, au même destinataire, Rosa avait écrit : « ... il signor Pippo Acciaiuoli ingegno da compor statuti nella cuccagna. L'ebreo rappezzatore degl'inferiti suoi propositi, l'Apolloni », et semblables insultes, propres d'un homme atrabilaire. (« Monsieur P. Acciaiuoli, talent apte à composer des œuvres ineptes ; le juif Apolloni qui rapièce ses infinies sottises »)⁶.

Et pourtant, Acciaiuoli était très célèbre : poète, impresario, créateur d'un théâtre de marionnettes, personnage multiforme et brillant. D'autre part, Alessandro Melani, maître de chapelle de la basilique Sainte-Marie-Majeure, composa une musique superbe pour l'*Empio*, considérée actuellement comme une pièce maîtresse du mélodrame du deuxième Baroque. Et alors pourquoi ces – disons – perplexités, pour le moins ? La longueur de la représentation n'était pas une nouveauté pour les grands spectacles mélodramatiques. La *mélancholie* dont parle l'avis cité est probablement un effet de la douceur parfois sombre de l'envoûtante musique de Melani et de la grande richesse en arias du *lamento*. Par ailleurs, l'*Empio punito* est la première version mélodramatique du mythe de Dom Juan, c'est donc une œuvre qui vient de paraître, même si les Dom Juan baroques avaient déjà inondé les théâtres, comme on l'a dit.

La substance historique et culturelle de l'*Empio* nécessite donc une analyse plus approfondie.

Considérons le texte d'Acciaiuoli. Macchia écrivait : « È un dramma barocco, pieno di un senso della morte e del sangue, e carico di dure grossolanità, ma ha scene anche significative »⁷ (« C'est un drame baroque, plein de sens de la mort et du sang, et lourd d'*après grossièretés*, mais il a aussi des scènes très considérables »). C'est là une définition fascinante, sans doute, mais elle est désormais incomplète pour nous aujourd'hui. Je veux dire que la suggestion du grand Macchia est forte, mais la structure et l'« idéologie » de *L'empio punito* sont beaucoup plus complexes et remarquables dans l'histoire du mélodrame baroque.

En première instance, l'intrigue originelle concernant Don Juan est ensevelie, dans l'œuvre d'Acciaiuoli, par un guêpier de vicissitudes amoureuses ou comiques typiques de l'opéra post-Cavalli, ou post-Faustini, comme on voudra. La centralité du personnage de

6 ROSA, 2003, p. 382, 384-385.

7 MACCHIA, 1978, p. 78.

Don Juan, nommé Acrimante par Acciaiuoli, est bouleversée par la multiplication des autres personnages, par la complication de l'intrigue, par les variations du schéma originel qui sont intéressants mais fondamentalement déroutants.

Il est impossible de raconter l'intrigue de l'opéra, mais nous pouvons dire, grossièrement, que si tous les éléments de l'histoire cristallisée autour de Dom Juan sont présents, ils sont en même temps dissimulés par la concentration des *topoi* opératiques propres au mélodrame avancé.

Pour mieux comprendre, nous pouvons faire une comparaison avec un autre mélodrame contemporain, l'*Orfeo* de Aureli-Sartori (1673, Venise). Ce mélodrame très amusant dissout à l'acide de l'absurde, de la parodie mythologique presque délirante, de la multiplication des personnages étrangers, l'histoire simple d'Orphée et d'Eurydice (*fabula simplex*). Le résultat est une déformation paranoïaque du personnage même d'Orphée, qui veut tuer Eurydice à cause d'une jalousie grotesque. C'est n'est pas un hasard si Ellen Rosand, dans la conclusion de son formidable livre sur l'opéra à Venise au XVII^e siècle⁸, présente justement l'*Orfeo* dont nous parlons ici comme la dissolution du mélodrame baroque, nous dirions même la parodie heureuse et effrontée du mythe fondateur du genre.

Si le mythe d'Orphée est un ancien *paràdeigma*, le mythe moderne de Dom Juan est, probablement avec celui de Faust, le protagoniste le plus représentatif de l'âge baroque.

Le sort de Dom Juan dans l'*imbroglio* de l'*Empio punito* produit donc un phénomène de *désagrégation* comparable à celui de l'*Orphée* de 1673, moins comique, parfois, mais certainement déroutant, pour le moins. L'élaboration baroque des deux mythes a été cruciale, dans la mesure où le mythe gréco-latin orphique a été l'emblème même du genre du mélodrame, alors que, d'autre part, le mythe moderne de Dom Juan, né dans le sein de la Contre-Réforme, développé à travers le divertissement comique et, en même temps, enrichi par les sucres du libertinisme érudit, est devenu le mythe par excellence de la modernité. Vu sous l'angle du libertinage à la fois éthique et idéologique, Don Juan peut devenir un héros, bien que noir, au nom de la liberté. Cette évolution, de Tirso à Molière, pour simplifier, culminera avec le *Don Giovanni* de Da Ponte et (surtout) Mozart : *è aperto a tutti quanti, viva la libertà!* Du reste, deux ans seulement séparent 1787 et 1789. Au XIX^e siècle, après d'autres Dom Juan (Hoffmann, Byron, Mérimée etc.), le personnage extraordinaire qui prendra le témoin donjuanesque de la liberté dans son acception absolue sera Carmen, protagoniste de l'opéra de Meilhac-Halévy-Bizet, un siècle après Mozart, en chantant : *Surtout la chose enivrante : la liberté!* Une liberté totale et incontournable, justement absolue ; une liberté pour laquelle on peut et on doit mourir.

8 ROSAND, 1990.

Pour revenir à l'*Empio punito*, œuvre qui manque de véritable auto-conscience « philosophique », nous ne trouvons pas le mot-clé de *liberté* dans les paroles chantées par Acrimante-Don Juan. Si on regarde le texte [ACCIAIUOLI, 1669], il faut exclure l'aria de la seizième scène du premier acte, où Atrance, le roi de Pella, exalte sa propre *libertà* (bien trois fois) d'homme qui n'est pas soumis à Amour, avant de tomber passionnément amoureux d'Atamira. Il s'agit là d'un *topos* de la pastorale qui montre la conversion d'une apparente autonomie sentimentale en une sujétion totale à Cupidon. Ensuite, nous rencontrons des expressions luxurieuses ou de violentes agressions verbales contre le Ciel dans la bouche d'Acrimante, mais le mot *liberté* est absent, quoique souvent sous-entendu, notamment dans les dialogues avec Atamira-Elvira, ou dans les invocations impies du pouvoir de l'Enfer.

La réalité est que Acrimante est terriblement amoureux *d'une seule femme*, Ipomene (une Donn'Anna très « floue ») ; il est bien plus passif que ses prédécesseurs. Après sa « résurrection », due à l'absorption d'un somnifère au lieu du poison mortel, il est sans doute plus énergique et *impie*, mais à la fin, son voyage en Enfer marque sa défaite complète. Après sa condamnation à mort, Acrimante arrive même à invoquer la mort, preuve qu'il est une *victime à la fois* dans le monde des hommes et dans celui d'outre-tombe. Don Juan, devenu Acrimante, a perdu son autonomie héroïque, malgré ses fanfaronnades, et on serait tenté de dire qu'il a pris certains aspects du personnage *effeminato* (comme le modèle de Giasone, ou d'Ercole amante). Il est devenu amoureux et malheureux. En outre, il expérimente la mort et la résurrection, quoique fictive, élément qui est absolument étranger aux vicissitudes de Don Juan et renvoie plutôt à de lointains imaginaires orphiques, dionysiaques etc., sans leur signification symbolique et sacrée, évidemment.

Répetons-le, donc, le Don Juan-Acrimante est submergé par une construction opératique propre au baroque fleurissant, peut-être précisément parce qu'il est le premier Don Juan protagoniste d'un mélodrame. Le genre théâtral et musical englobe avec sa force désormais consolidée la puissance et l'énergie de Don Juan dans une *dipinta gabbia*, une cage polychrome. La performance dirigée par Alessandro Quarta à Rome (Théâtre de Villa Torlonia, septembre-octobre 2019) a mis en scène un Acrimante (soprano) avec une voix de baryton, et pour cause. Il s'agissait clairement de rendre le personnage plus viril, plus dominant, moins sacrificiel, on pourrait dire, un peu plus proche de notre conception post-mozartienne de Don Juan.

Si nous revenons à la réponse de la Reine Christine à propos de *L'empio punito* (è il *convitato di pietra*, 'ça c'est le Festin de pierre'), nous pouvons lui donner une autre signification : 'sous le couvert d'une histoire nouvelle et complexe, je reconnais manifestement un Don Juan, un énième Festin de pierre'. Cela voudrait dire qu'effectivement il y avait une *couverture*, un chatoyant maquillage *more operatico* exécuté sur le canevas bien connu de l'intrigue domjuanesque du Festin de pierre. En ce sens, notre interprétation serait

confirmée par la Reine de Suède en personne, qui confirme qu'un regard averti pouvait dévoiler le Dom Juan enterré sous l'intrigue hyper-baroque...

Donc, pour nous rapprocher d'une conclusion provisoire, résumons quelques points non négligeables : le schéma de la *fabula* moderne de Dom Juan est sûrement présent dans la texture de l'*Empio punito* avec des moments indispensables, c'est-à-dire, par exemple, le rapport entre Acrimante-Juan et l'ex aimée et encore amoureuse Atamira-Elvira ; l'assassinat ; la scène de l'invitation à dîner adressée à la statue de la victime ; l'enfouissement dans l'Enfer ; le cri final de Bibi-Sganarelle-Leporello (« E il mio caro padron chi me lo rende ? », « Qui me rendra mon cher maître ? voire : Mes gages ! Mes gages ! ») etc. Un regard conscient peut relever tout cela.

Et pourtant les nouveautés et les altérations sont beaucoup plus puissantes : Atamira, qui empoisonne pour de faux Acrimante, après sa mort, se sent soudainement libre et heureuse, de sorte qu'elle vole vers les noces avec le Roi Atrace ; la scène clou pré-finale du dîner avec la statue s'enrichit d'autres statues (*bambocci*), évoquant les *statue parlanti* de Rome (Pasquino, Lucrezia, Marforio, Babuino etc.), ainsi que la première scène de la comédie, où un chœur de palefreniers chante le topique, mais drôle *lamento* « Gran tormento che mi par / lavorar la notte e 'l dì » (« odieux travaille, pendant la nuit et le jour »). Tout de suite, ils ajoutent : « O che pena, / che catena / è la vita d'un Paì » (« quelle souffrance, quelle chaîne est la vie d'un garçon »). Le mot *paì*, *paino* est un terme dialectal romain, qui a survécu à travers les siècles (cependant, l'opéra se déroule à Pella, c'est-à-dire en Macédoine !).

Nous pourrions continuer, au niveau de l'intrigue et des situations. Pour néanmoins vraiment conclure, parlons de l'importance de la musique et du chant dans cette première traduction mélodramatique du mythe de Don Juan « revu ». L'extrême complexité de la performance repose sur la richesse fluviale de la musique ; les inventions de Melani, à l'époque de Stradella, se souvenant du mélodisme de Cavalli et en attendant l'arrivée de Alessandro Scarlatti, sont d'une qualité extraordinaire, d'une tonalité sérieuse, noble, tragique et parsemée d'arias sublimes et surtout de duos mémorables, dès le début (Ipomene-Cloridoro *O lumi beati / o labri adorati* I, ii). Arias émouvantes et sophistiquées comme *Piangete occhi, piangete* d'Atamira (I, iv) ou l'aria « double », triste et chromatique, avec les rôles inversés par rapport au livret, *Se d'Amor la cruda sfinge* d'Acrimante et Atamira (II, ix), pour ne donner que deux des plus célèbres exemples de la beauté musicale de *L'empio punito* de Melani⁹. D'autres numéros dynamiques sont animés par le *basso passeggiato* avec une énergie vibrante. Mais cela ne suffit pas. Nous voulons souligner que dans ce cas – comme toujours, d'ailleurs, dans l'histoire de l'opéra – c'est

9 Voir PIRROTTA, 1999, p. 33-34.

la musique et le chant qui enrichissent le texte et sa dramaturgie. Et le sens polymorphe de la construction musicale de l'*Empio punito*, avec sa grandeur, sa vanité superbe et sa douleur abstraite, peut-être compensée mais pas vraiment indemnisée. Il existe absolument au-delà du texte et du prétexte. Et le prétexte, cette fois-ci, est proprement Don Juan lui-même.

Bibliographie

- ADEMOLLO, Alessandro, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Rome, A. Borzi, 1969. Antonine DELLA LIBERA, Luca, *Alessandro Melani. « L'Empio punito »*, booklet du CD, Auser Musici de Claudio Ipata, redcorded live on stage in Pisa, Teatro Verdi, October 2019, note I music gmbh 2020.
- FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, SNJ-Le Robert, 1978 (facsimilé).
- MACCHIA, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Turin, Einaudi, 1978, p. 77.
- PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica*, Venise, Marsilio, 1999.
- ROSA, Salvator, *Lettere*, recueillies par Lucio Festa, Gian Giotto Borrelli (éd.), Naples, Istituto Italiano per gli Studi Storici [Società Editrice Il Mulino], 2003.
- ROSAND, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, California Univ. Press, 1990.
- SALERNO, Maura Francesca, « Sulla messinscena romana dell' *Empio punito* (1669) : ritrovamenti e studi », *Biblioteca teatrale*, 59-60, 2001, p. 137-164.