

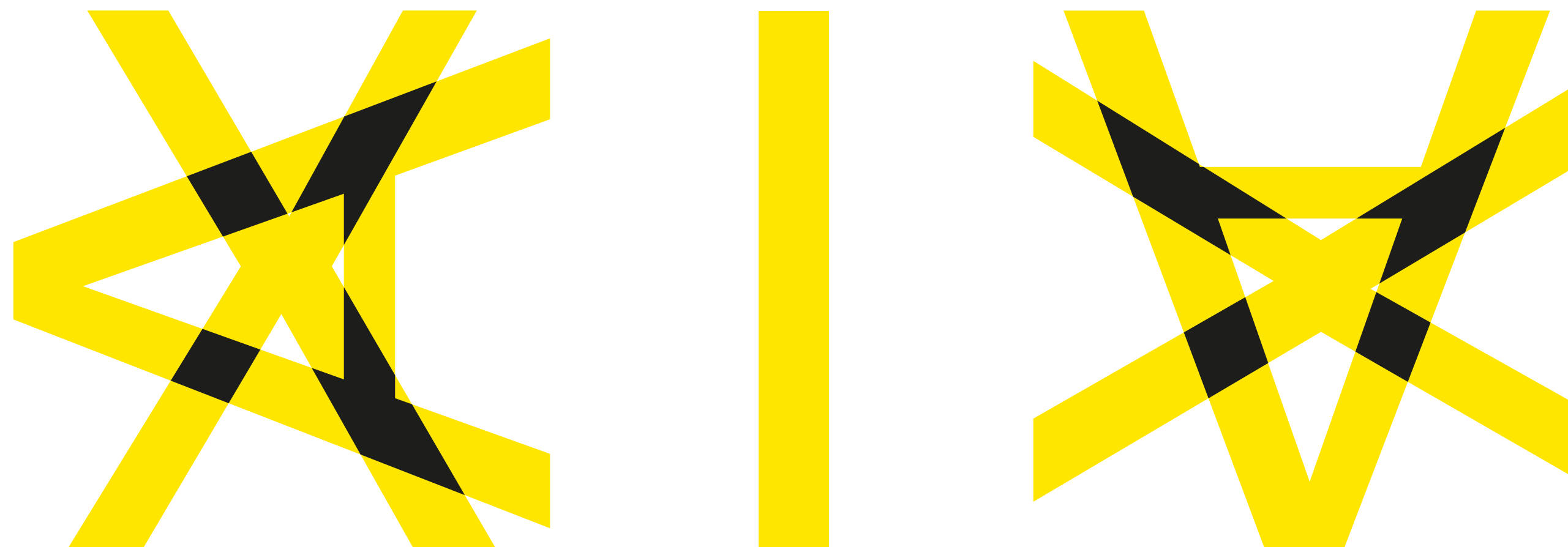


DOSSIER PÉDAGOGIQUE 2025
LA CALISTO
FRANCESCO CAVALLI

FESTIVAL D'AIX—EN—PROVENCE



4—21 JUILLET 2025



[EN UN COUP D’ŒIL]

APERÇU MUSICAL - APERÇU DÉCOR
EXTRAITS D’UN CATALOGUE D’IMAGES SERVANT D’INSPIRATION À LA MISE EN SCÈNE

[L’ŒUVRE]

LES PERSONNAGES
ARGUMENT
GUIDE D’ÉCOUTE
FRANCESCO CAVALLI - BIOGRAPHIE
FAIRE VOIR ET ENTENDRE

[PRODUCTION 2025]

DISTRIBUTION
NOTE D’INTENTION
DÉCORS ET COSTUMES - QUELQUES SOURCES D’INSPIRATION

[VUE PANORAMIQUE]

L’OPÉRA VÉNITIEN À SON APOGÉE
D’UNE CRÉATION « MAUDITE » À LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE
« IL N’Y A RIEN DE STABLE DANS L’UNIVERS » : SOUS LE SIGNE DES MÉTAMORPHOSES D’OVIDE
DIVERTISSEMENT LESTE, FABLE AMÈRE OU PARABOLE MYSTIQUE?
UNE MUSIQUE EXTRAORDINAIREMENT LIBRE ET INVENTIVE
UN THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ, LA REVANCHE D’UN ASTRE PUR : LA PRODUCTION DE JETSKE MIJNSSEN

[PROLONGEMENTS]

LA CALISTO OU LES MÉTAMORPHOSES DE L’AMOUR
LE LIBERTINAGE AU XVIII^E SIÈCLE
LES MÉTAMORPHOSES
L’OPÉRA VÉNITIEN AU XVII^E SIÈCLE

[EN UN COUP D’ŒIL]

LA CALISTO
FRANCESCO CAVALLI (1602 - 1676)

DRAMMA PER MUSICA EN UN PROLOGUE ET TROIS ACTES
LIVRET DE GIOVANNI FAUSTINI D’APRÈS *LES MÉTAMORPHOSES*
D’OVIDE (LIVRE II)
CRÉÉ À VENISE EN 1651

THÉÂTRE DE L’ARCHEVÊCHÉ
RÉPÉTITION PRÉ-GÉNÉRALE : 2 JUILLET 2025 — 21H30*
*sous réserve de modifications

Spectacle en italien surtitré en français et en anglais
Durée estimée : 3h10 avec un entracte

— Quoi de mieux qu’un mythe stellaire pour briller dans la nuit provençale ?
L’histoire de la belle et infortunée Calisto s’inscrit dans la liste des innombrables conquêtes opérées par Jupiter sous des traits d’emprunt : celle d’une nymphe qu’il séduit en prenant l’apparence de Diane, qui est changée en ourse par l’épouse jalouse puis métamorphosée en glorieuse constellation. *La Calisto* est le représentant le plus fascinant du baroque vénitien à son âge d’or, alliage subtil de comique et de tragique servi par un langage musical extraordinairement riche et varié. Mais derrière la farce divertissante évoquant librement la fluidité du désir et le trouble dans le genre, l’œuvre offre une peinture amère des relations amoureuses : à travers les frasques de Jupiter et des siens, Jetske Mijnsen montre les turpitudes d’une société égoïste et cruelle prise dans le nœud de dangereuses liaisons ; Sébastien Daucé révèle tous les trésors de cette musique à la tête de son ensemble Correspondances et d’un aréopage de chanteurs parmi les plus talentueux de la nouvelle génération.

NOUVELLE PRODUCTION FESTIVAL D’AIX EN PROVENCE
EN COPRODUCTION AVEC OPÉRA DE RENNES, ANGERS-NANTES OPÉRA,
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, GRAND OPÉRA AVIGNON, THÉÂTRE DE CAEN,
THÉÂTRES DE LA VILLE DE LUXEMBOURG

Direction musicale et orgue
Sébastien Daucé
Mise en scène
Jetske Mijnsen

APERÇU MUSICAL



La Calisto, Acte I, scène 2 :
« Piante ombrose » (Calisto)
- René Jacobs - Maria Bayo -
Concerto Vocale

APERÇU DÉCOR



[EN UN COUP D'ŒIL]

EXTRAITS D'UN CATALOGUE D'IMAGES SERVANT D'INSPIRATION À LA MISE EN SCÈNE — PRODUCTION 2025



[EN UN COUP D'ŒIL]

[L'ŒUVRE]

[PRODUCTION 2025]

[VUE PANORAMIQUE]

[PROLONGEMENTS]

[L'ŒUVRE]

LES PERSONNAGES

— CALISTO, soprano

La nymphe Calisto est devenue l’une des compagnes de la déesse Diane après avoir fui dans les forêts à la mort de son père Lycaon, transformé en loup par Jupiter. Prise dans un cycle de malédiction, la jeune femme est à nouveau la proie de Jupiter. Ce dernier prend l’apparence de Diane, de qui Calisto tombe amoureuse, afin d’obtenir sa confiance et la séduire. Elle devient alors la cible de toutes les divinités : la véritable Diane la repousse, elle s’attire les foudres de Junon, épouse de Jupiter, qui la métamorphose en ourse pour se venger. Jupiter finit par prendre pitié de Calisto, et lui fait accéder à l’immortalité en la transformant en constellation : la Grande Ourse. Captive d’un engrenage tragique, la belle et gracieuse Calisto est l’incarnation de la candeur et de la fraîcheur, de la sincérité d’une jeune femme découvrant l’amour et les émois, mais aussi la douleur. Personnage sensible et noble, à la vocalité délicate, son rôle est caractérisé par de nombreux lamenti. Elle s’exprime dans un style poétique élevé, convoquant souvent par métaphores des images de la nature, qui préfigurent sa métamorphose.

— JUPITER, basse (Giove)

Jupiter, la principale des divinités romaines, est le dieu de la lumière et de la foudre. Cet opéra rappelle qu’il est aussi le dieu des métamorphoses, subterfuge qu’il utilise régulièrement pour séduire des mortelles et assouvir son plaisir. Alors qu’il est descendu du mont Olympe pour constater les dégâts causés par son fils Phaéton sur Terre, Jupiter croise le chemin de Calisto, qu’il veut séduire ; la jeune femme repousse ses avances mais il décide de prendre l’apparence de la déesse Diane, sa fille, pour abuser d’elle. Si le personnage de Jupiter active nombre de ressorts de comique de situation lié à son travestissement, le rôle est aussi un véritable défi vocal et dramatique. Traditionnellement incarné par une voix de basse noble, Jupiter est dans la production aixoise de *La Calisto* une basse capable de chanter en voix de tête (ou voix de fausset) lorsqu’il est déguisé en Diane – faisant toute la difficulté et le sel du rôle.

— DIANE, soprano (Diana)

Diane, déesse de la chasse, vit dans les bois, entourée de ses chastes compagnes – dont Calisto fait partie. Le livret de *La Calisto* donne aussi à Diane un autre visage : celui de Diane-Séléné, personnification de la Lune et amoureuse du berger Endymion. Cet aspect multiplie les possibilités de rebondissements, puisqu’Endymion est également trompé par la double apparence de Diane. À la fois inflexible avec Calisto, et amoureuse transie d’Endymion, le rôle de Diane est principalement tourné vers ce fil narratif dans l’opéra. Elle repousse Endymion, avant de confesser ne pas être insensible à ses propositions (acte I) ; elle lui avoue sa passion après l’avoir réveillé (acte II) ; elle s’enfuit avec lui après l’avoir libéré des divinités et esprits sylvestres qui le tourmentent (acte III). Dans un duo amoureux apaisé final, Diane se révèle dans toute sa tendresse, contrastant avec la rigidité qu’elle réserve à Calisto.

— ENDYMION, alto (Endimione)

Endymion, berger rêveur et tourmenté, est l’amant de Diane ; ce fil narratif tiré par le librettiste, intrigue parallèle à celle de la fable de Calisto, rend plus cruel encore la destinée de la nymphe repoussée par Diane. Victime collatérale du subterfuge de Jupiter déguisé en Diane, Endymion parvient tout de même à vivre une histoire d’amour heureuse en s’enfuyant avec la déesse à la fin de l’opéra. Personnage complexe et mélancolique, il s’exprime dans ses airs avec une langue particulièrement poétique. Endymion est une figure symbolique centrale de l’œuvre : observant les étoiles, il peut être considéré comme une allusion à l’astronome vénitien Galilée. Lorsqu’il est pourchassé par les esprits sylvestres, il rappelle la façon dont le savant avait été persécuté par les autorités romaines – se faisant l’étendard de la liberté des citoyens de Venise.

JUNON, soprano (Giunone)

Junon, épouse de Jupiter, est la déesse qui préside aux mariages et aux accouchements, ainsi que la gardienne de la fidélité. L’opéra s’amuse de cette figure, rappelant par son sujet qu’elle est constamment soumise aux tromperies de son mari, et sujette à la colère : elle ne fait preuve d’aucune compassion pour les

victimes des pulsions de Jupiter, transformant Calisto en ourse. Cavalli la dépeint en femme aigrie, âgée, au style vocal dépassé – comme celui qui était en vogue dans les opéras des années 1640. Son adresse aux femmes mariées, dernière apparition sur scène, est un appel à la vengeance et à la ruse.

— MERCURE, ténor (Mercurio)

Mercuré est un fils de Jupiter, traditionnellement associé à la protection des marchands et des voyageurs, mais aussi à celles des voleurs et des menteurs. Dans la fable de *La Calisto*, il est l’acolyte et le complice de Jupiter, lui recommandant de se travestir pour séduire Calisto et tromper Junon. Il fait l’apologie de la tromperie. C’est l’instigateur du trouble et de la farce, nœud de l’opéra.

— Trois divinités et esprits sylvestres : UN PETIT SATYRE, soprano (Un Satiretto), PAN, alto (Pane), et SYLVAIN, basse (Silvano)

Trois personnages ponctuent les rebondissements de l’action principale qui se déroule entre les personnages les plus nobles. Pan, un être hybride, mi-homme mi-animal, pourchasse les nymphes et cherche à les séduire. Il est également épris de Diane, mais celle-ci l’a éconduit, lui préférant Endymion ; profondément désespéré, il entreprend durant tout l’opéra de punir ce dernier. Bien que personnage secondaire, son désespoir amoureux est mis en exergue par Cavalli, dans un lamento à l’intensité expressive exceptionnelle. Deux autres esprits sylvestres – Sylvain, le dieu des bois, et un petit Satyre –, drôles et vifs, à la profondeur attachante, emploient leur énergie à débusquer l’amant de Diane (Endymion), poursuivre Lymphée (une suivante de Diane) et à commenter tous les rebondissements induits par le déguisement de Jupiter en Diane. Leurs petits mezz’arie, aux rythmiques régulières et appuyées, écrites dans un style musical rustique, sont autant d’interventions ponctuelles porteuses de la comédie au milieu de la tragédie que vit Calisto.

Anne Le Berre

[L'ŒUVRE]

LES PERSONNAGES



L'histoire de Callisto dans la mythologie

Chaîne Youtube *Nota Bonus*

Le destin de Callisto - 5 min

Diane = Artemis // Jupiter = Zeus // Junon = Era



France Culture,

podcast *Nous serons comme des Dieux*

Les petites amoureuses du roi des dieux :

L'amant déguisé en sa fille - 6 min

ARGUMENT

— PROLOGUE

Un humain peut-il accéder à la vie éternelle ? Une voix annonce que Calisto aura bientôt cet honneur.

— ACTE I

Le monde se meurt et doit être fécondé à nouveau : Jupiter est à la recherche d'une jeune conquête féminine. Il rencontre la belle Calisto pour laquelle il ressent un désir immédiat. Avec l'aide de son fils Mercure, il lui fait la cour. Mais Calisto, entièrement dévouée à Diane, la fille de Jupiter, ne s'intéresse pas aux hommes. Elle le rejette sans ménagement.

Jupiter ne peut accepter ce refus sans réagir. Il demande à Mercure de la faire changer d'avis. Celui-ci lui conseille d'utiliser la tromperie et de se métamorphoser en Diane. Le plan réussit : Calisto ne remarque pas la supercherie et profite des tendresses de sa soi-disant déesse.

Endymion (un berger) est lui aussi amoureux de Diane, mais il se tourmente, car il pense qu'elle ne ressent rien pour lui. En réalité, il se trompe car Diane l'aime secrètement, mais il lui est impossible de se donner au jeune homme car elle est à la tête d'un cercle religieux de jeunes vierges. Pour ne pas se trahir vis-à-vis de sa suivante Lymphée, elle ignore Endymion lorsqu'elle le rencontre.

Quand Calisto, très heureuse, rencontre la véritable Diane, elle lui rappelle les beaux moments passés ensemble, ce qui surprend et

choque Diane. Elle rejette violemment Calisto et l'oblige à quitter son cercle. Calisto, bouleversée, ne comprend pas pourquoi Diane refuse d'admettre leur amour.

Lymphée, encore inexpérimentée en amour, désire un homme, toutefois lorsque le petit Satyre s'offre à elle, elle le rejette. Pan, la divinité de la Nature qui a l'aspect d'un bouc, souffre lui aussi de son amour pour Diane. Il soupçonne qu'elle aime un autre homme. Ses amis, le petit Satyre et Sylvain, le dieu des Bois, promettent de l'aider et de retrouver son rival.

— ACTE II

Endymion chante pendant la nuit son amour inassouvi pour Diane. Après qu'il se soit endormi, Diane apparaît. Elle ne peut plus résister à son désir et l'embrasse. Lorsqu'Endymion se réveille, Diane ne veut plus faire semblant et lui avoue qu'elle le désire également, mais elle est prise de remords et le quitte en lui promettant de revenir. Le petit Satyre a tout observé et moque le double visage de Diane : elle a un amant, mais refuse Pan en invoquant sa chasteté. Il va en informer Pan.

Junon est à la recherche de Jupiter. En l'absence prolongée de son mari, elle soupçonne une nouvelle infidélité. Elle rencontre par hasard Calisto, qui lui fait part de son désarroi : Diane s'est d'abord montrée si tendre avec elle, puis incompréhensiblement froide. Junon devine immédiatement que Jupiter déguisé est derrière tout cela.

Ses soupçons se confirment lorsqu'elle découvre Mercure et qu'elle voit Jupiter sous l'apparence de Diane donner un nouveau rendez-vous à Calisto. Furieuse, Junon décide de se venger. Jupiter et Mercure rencontrent Endymion qui fait une déclaration d'amour à la prétendue Diane. Le petit Satyre, Pan et Sylvain se font également avoir par le déguisement de Jupiter : ils pensent avoir surpris Diane avec son amant. Tandis que Jupiter et Mercure disparaissent, ils se moquent d'Endymion et le menacent de mort. Ce dernier se sent abandonné par Diane.

— ACTE III

Calisto attend Diane avec impatience. C'est alors qu'apparaît Junon, qui cherche à se venger. Elle fait défigurer Calisto et lui fait perdre sa beauté. Pan et ses camarades exigent d'Endymion qu'il renonce à son amour pour Diane. Mais celui-ci est prêt à mourir pour elle. Au dernier moment, la vraie Diane intervient et arrache Endymion des mains de ses bourreaux. Ils se voient confirmés dans l'idée que la vertu de Diane n'est que feinte. Celle-ci décide de garder Endymion comme amant à l'avenir. Jupiter retrouve Calisto, profondément humiliée. Il ne peut pas changer son destin, mais sur son ordre, elle doit être transformée en une étoile brillante au firmament. Calisto se montre reconnaissante – mais d'une manière bien particulière...

Kathrin Brunner, dramaturge de la production 2025

[L'ŒUVRE]

GUIDE D'ÉCOUTE



Version de référence disponible sur Youtube :
La Calisto, René Jacobs, Concerto Vocale,
Harmonia Mundi, 2015

La Calisto est un opéra témoignant de la richesse esthétique et musicale vénitienne du milieu du XVII^e siècle. Au cours des années 1640-1650, le drame en musique connaît en effet de nombreuses transformations, dans un souci de raffinement tant musical que dramatique, transformations que Cavalli intègre parfaitement dans son langage personnel. L'unique manuscrit de la partition de cet opéra nous étant parvenu est conservé à la Biblioteca Marciana de Venise : n'y figurent que les lignes de basse continue et de chant, sans aucune indication d'instrumentation précise. Il est donc laissé à l'interprète le soin de décider de ce paramètre pour l'exécution de l'œuvre. Toutefois, nous savons combien d'instrumentistes avaient été engagés pour les représentations de 1651 grâce aux livres de comptes du théâtre Sant'Apollinare : en plus du continuo – constitué vraisemblablement d'un clavecin et d'un théorbe ou bien de deux clavecins –, les parties mélodiques étaient tenues par deux violons et un violone. Une autre caractéristique stylistique générale réside dans la grande variété de l'écriture vocale : Cavalli réduit les récitatifs – encore majoritaires dans les premiers opéras vénitiens – pour donner davantage de place au style lyrique. En somme, le génie et la modernité de Cavalli s'incarnent dans la fluidité d'articulation de procédés très divers, dans le but de servir au mieux l'intrigue et de creuser la richesse de chaque personnage par leur comportement vocal.

— PROLOGUE : LE DESTIN, LA NATURE ET L'ÉTERNITÉ



Sinfonia



« Alme pure e volanti »



« Gran madre ottima duce »

Au seuil de l'opéra, le prologue est un préambule moral et philosophique à l'histoire de Calisto. Le Destin demande à la Nature et à l'Éternité de laisser Calisto rejoindre le ciel et devenir une étoile. Cavalli ouvre ainsi son opéra par le dénouement de l'histoire et propose une réflexion sur la circularité du temps et du voyage des âmes, figurée par la structure-même de l'œuvre. La *sinfonia* qui ouvre le prologue est constituée de deux parties. La première, solennelle, dans un tempo modéré, sert d'entrée en matière. La seconde est plus vive, ce contraste entre les deux parties permet de donner un élan introductif et de susciter l'intérêt des spectateurs par la variété des styles. La Nature prend la parole en premier, dans un *stile recitativo* – un style vocal entre le parlé et le chanté – sobre : elle évoque le parcours circulaire de l'âme depuis le ciel vers la terre et inversement. La seule entorse à cette sobriété s'entend dans la longue vocalise sur le mot « *terminato* », illustrant sans doute l'élévation finale de l'âme vers le ciel. S'ensuit un commentaire de l'Éternité, partageant la même stabilité modale, dans un style toutefois très différent : moins rigide, plus mélodique. Elle aussi s'exprime de manière imagée, notamment lorsqu'elle évoque la difficulté de l'ascension de l'âme sur « e la strada alpestr'è dura » (ce sentier alpestre

est ardu). Le Destin fait son entrée et s'exprime lui aussi en *stile recitativo* : cérémonial, il rend hommage à la Nature et exige que Calisto rejoigne les étoiles. S'ensuit une discussion animée avec les deux autres allégories. La conclusion du prologue se fait dans l'allégresse : l'Éternité appelle Calisto à monter au ciel, dans un style vocal très orné et volubile.

— ACTE I SCÈNE 5 : JUPITER EN DIANE, MERCURE ET CALISTO



Acte I scène 5 :
Jupiter en Diane, Mercure et Calisto
(du début à 3min05)

Calisto a repoussé une première fois les avances de Jupiter, mais devant cette résistance inattendue, le roi des dieux et son fils Mercure élaborent une ruse : Jupiter prendra l'apparence de Diane afin de séduire la nymphe. Cette transformation physique doit se traduire dans la partition par une transformation vocale : Jupiter étant un rôle de baryton-basse et Diane de soprano ou mezzo-soprano, il faut trouver un subterfuge pour signifier le travestissement. Deux solutions s'offrent alors : faire chanter la partie de Jupiter déguisé en Diane par une voix de femme (le plus souvent, par l'interprète de la véritable Diane), ou bien la faire chanter par l'interprète de Jupiter, en voix de falsetto. Ce tour de passe-passe est nécessaire pour cette scène, dans laquelle Jupiter prend l'apparence de Diane pour la première fois, sur l'incitation de Mercure, qui rit beaucoup du travestissement de son père. Au cours de son dialogue avec Calisto, Jupiter prend de plus en plus d'assurance dans son rôle de fausse Diane. Cette assurance se ressent tout d'abord dans l'évolution de l'écriture vocale de plus en plus mélodique, depuis le récitatif du début de la scène jusqu'au véritable duo de la fin de celle-ci, en passant par une écriture *mezz'aria* aux allures de *canzonetta* (petite chanson) séductrice en son centre. La confiance de Jupiter se perçoit également dans l'exploration progressive de la tessiture de soprano, de plus en plus aiguë. Les reproches adressés à Calisto par la fausse Diane sont

soulignés musicalement par toute une rhétorique du pathétique grâce aux dissonances ou aux lignes descendantes. Calisto se laisse duper et la scène se clôt sur un duo initié par la nymphe. L'empressement des personnages est musicalement souligné par les entrées fuguées et la répétition de « sí, sí » (*oui, oui*) aux deux voix. Calisto et Jupiter déguisé quittent la scène pour échanger ces baisers tant désirés. Le spectateur vient donc d'assister à la première métamorphose de l'opéra, dans cette scène aux allures de farce de bout en bout.

— ACTE I SCÈNE 10 : CALISTO, DIANE, LYMPHÉE



Acte I scène 10 :
Calisto, Diane, Lymphée
(de 0min23 à la fin)

Cette scène marque un tournant narratif décisif : Calisto, persuadée que Diane partage ses sentiments, chante les bienfaits des plaisirs charnels et remercie la déesse pour ses langoureuses attentions dans un bref air léger. Elle laisse libre cours à sa joie dans la vocalise sur « volasse » illustrant la légèreté de l'âme grâce aux bienfaits de l'amour. Mais l'innocente nymphe s'interroge sur ce plaisir nouveau : son trouble est perceptible dans la phrase répétée et entrecoupée de soupirs « *Mà cosa sia, non sò* » (*mais ce que c'est, je n'en sais rien*). S'ensuit un récitatif interrogateur de Diane : d'où vient cette soudaine allégresse ? Le *stile recitativo* de la déesse est contrebalancé par l'écriture bien plus mélodique des réponses de Calisto, qui tente de rafraîchir la mémoire de Diane par une description de plus en plus éloquente de leurs ébats, tout d'abord par la répétition de « oh dio », puis en insistant sur le mot « soave » par un chromatisme des plus expressifs. En apparte, Lymphée rompt son silence dans une exclamation surprise : *Calisto a perdu la raison !* Mais la nymphe insiste encore, dans une vocalité toujours plus langoureuse. L'incompréhension de Diane se transforme alors en terrible colère : elle ordonne à Calisto de se taire et la répudie en laissant libre cours à sa fureur dans un récitatif en *stile concitato*.

— ACTE III SCÈNE 2 : JUNON, LES FURIES, CALISTO



« Da le sponde tartaree a questa luce »



« Mi si fa gelo il sangue »

En ce début de troisième acte, Calisto attend fébrilement la fausse Diane, qui lui a donné un nouveau rendez-vous. Mais c'est l'épouse de Jupiter, la puissante Junon, accompagnée de deux Furies, qui surprend Calisto. Junon compte bien se venger de l'infidélité de son mari : furieuse et jalouse, elle appelle ses Furies à déverser leur fiel sur la pauvre Calisto. Les Furies, tristes figures des châtiments divins, entament alors un duo plein de verve. Calisto manifeste son effroi dans un récitatif glaçant. Après un silence, un motif inquiétant de notes répétées à l'orchestre annonce la terrible issue de cette confrontation : Calisto est transformée en ourse. Junon présente la punition divine dans un long récitatif condamnant la nymphe à une vie d'errance sous sa nouvelle apparence animale. Elle appelle enfin les Furies à tourmenter Calisto le reste de sa vie. La seconde métamorphose de l'opéra est accomplie. Quelques scènes plus tard, Jupiter avoue qu'il ne peut s'opposer à la malédiction de Junon mais promet à Calisto un destin d'immortelle en lui offrant une place parmi les étoiles.

Claire Frayssé



Prologue de la Calisto *Alme pure e volanti* - Manuscrit
(Biblioteca Nazionale Marciana, Venise)

[L'ŒUVRE]

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)

— FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)

Francesco Cavalli est l'un des plus importants musiciens de son époque, et un personnage central de Venise au XVII^e siècle ; sa brillante carrière reflète le faste et la vitalité esthétique lié au développement de l'opéra public dans la cité vénitienne à cette époque. Après avoir connu un grand succès de son vivant et une diffusion dans toute l'Europe occidentale, son œuvre est rapidement tombée dans l'oubli.



— UNE ENFANCE DANS LES PROVINCES VENITIENNES ET LE DÉBUT D'UNE CARRIÈRE MUSICALE À VENISE

Né en 1602 à Crema, dans la province vénitienne de Lombardie, Francesco Cavalli est le troisième des neuf enfants du maître de chapelle de la cathédrale de la ville, Giovanni Battista Caletti. Enfant, il chante dans la chorale dirigée par son père. Federico de Cavalli, nouveau gouverneur de la province, repère le talent de Francesco, et l'emmène à Venise en 1616. À quatorze ans, Francesco entre au chœur de la basilique San Marco et devient

élève de Monteverdi, alors maître de chapelle de la prestigieuse basilique. À dix-huit ans, il est nommé organiste à l'église Santi Giovanni e Paolo (1620), un poste qu'il exerce pendant dix ans. Il entame déjà la publication de motets (1625), et poursuit son ascension des échelons à la basilique San Marco en tant que choriste : en 1627, il intègre le pupitre des ténors, et en 1639, en devient le second organiste.

— LA NAISSANCE DE L'OPÉRA VENITIEN ET LE DÉBUT D'UNE CARRIÈRE À SUCCÈS (1639-1651)

L'année 1639 est également celle de la production de son premier opéra au Teatro San Cassiano (*Le nozze di Teti e di Peleo*, 1639). C'est le début de sa carrière à l'opéra, concomitante à celle de l'essor du théâtre public vénitien. Grâce à son épouse Maria Schiavina, principale copiste de ses manuscrits d'opéra, Cavalli produit un nombre impressionnant d'œuvres en peu d'années, pour plusieurs théâtres. Il travaille avec plusieurs librettistes et surtout Giovanni Faustini (1619-1651) avec qui il écrit une dizaine d'opéras.

En 1650, Faustini, qui est librettiste et impresario, se lance lui aussi dans la fondation d'un théâtre, le Sant'Apollinare. La salle, qui accueillait une petite centaine de spectateurs, permet au duo de créer ses spectacles avec moins de contraintes financières et d'attirer un public plus large pour un prix de billet modique. Le succès est immense : après *L'Oristeo* et *La Rosinda* (1650), Cavalli et Faustini créent *La Calisto* en 1651. En opposition avec les opéras des cours aristocratiques de Florence et de Rome, les œuvres créées par Cavalli dans les années 1640 à Venise présentent une esthétique nouvelle. Loin des sujets à édification

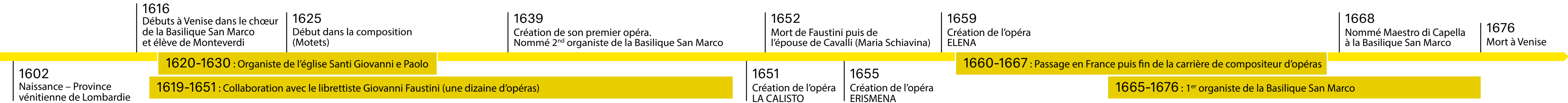
morale, Cavalli cherche à émerveiller et émouvoir le public, tant par les ressorts du drame que la multiplication des décors et des machines, ou la richesse et l'inventivité de la musique. Les *arie* et *mezz'arie* se multiplient dans une écriture souple, qui s'émancipe des cadres de l'opéra de cour. Cavalli sert également des sujets comiques riches en travestissements et en épisodes légers. *La Calisto* concrétise les innovations musicales et dramaturgiques mises en place dans sa collaboration avec Faustini, ainsi que le développement du système théâtral public vénitien.

— MORT DE FAUSTINI ET NOUVELLE PHASE (1652-1660)

En 1652, le décès brutal de Giovanni Faustini puis de son épouse Maria Schiavina, signe la fin d'une période. Cavalli travaille avec de nouveaux librettistes et une dizaine d'opéras voient le jour, parmi lesquels *Erismena* (1655) et *Elena* (1659).

Les grands traits esthétiques de l'œuvre de Cavalli ont déjà été posés, mais l'on assiste à une structuration toujours plus sophistiquée du théâtre en musique qui permet de soigner la dimension dramatique de l'opéra tout en enrichissant l'écriture musicale.

Les ouvrages de Cavalli connaissent toujours un grand succès auprès des Vénitiens. Les multiples reprises de ses œuvres dans divers théâtres lui assurent un succès durable : elles restent parfois plus d'une dizaine d'années à l'affiche, grâce à des reprises régulières. Des compagnies itinérantes assurent également la diffusion de son répertoire en Italie. En parallèle, Cavalli fait éditer une grande partie des œuvres religieuses de son maître Monteverdi à titre posthume (1650), et publie lui-même des recueils de motets, psaumes et autres œuvres sacrées (1656).



— **PASSAGE EN FRANCE ET FIN DE CARRIÈRE DE COMPOSITEUR D’OPÉRA (1662-1667)**

Invité par le Cardinal Mazarin, Francesco Cavalli passe deux années en France (1660-1662). Ses œuvres étaient connues de la Cour, pour laquelle il compose *Ercole amante* à l’occasion des festivités du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d’Autriche. L’opéra est créé le 7 février 1662 au Théâtre des Machines, au palais du Louvre. Les moyens orchestraux offerts par la cour de France permettent à Cavalli de renouer avec une écriture faste à cinq parties d’orchestre. Cependant, une cabale du parti anti-italien empêche le succès de l’œuvre, et Cavalli se retire à Venise. Il y compose ses six derniers opéras, dont trois sur des livrets de Minato, aux sujets historiques ou épiques qui renouent avec le goût de l’opéra de cour.

— **LA CONSÉCRATION D’UN MUSICIEN LITURGIQUE DE SAN MARCO (1665-1676)**

Son retour à Venise permet à Francesco Cavalli de renouer avec sa carrière d’organiste et de musicien d’église dans les institutions vénitiennes. En 1665, il accède au rang de premier organiste de la Basilique San Marco, et en 1668 à la très prestigieuse charge de maestro di cappella. Il meurt à Venise le 14 janvier 1676, et est enterré à San Lorenzo. On redécouvre progressivement son œuvre lyrique, particulièrement depuis le début du XXI^e siècle.

Le Festival d’Aix a ainsi donné en première ré-audition depuis le XVII^e siècle *Elena* (2013), et une des rares productions d’*Erismena* (2017) au XXI^e siècle – toutes les deux sous la baguette de Leonardo García Alarcón.

Anne Le Berre

[L'ŒUVRE]

FAIRE VOIR ET ENTENDRE



La Calisto, René Jacobs, Concerto Vocale,
Harmonia Mundi, 2015
Disponible également sur [Deezer](#), [Spotify](#)



FRANCE MUSIQUE
*Musicopolis : Francesco Cavalli présente la Calisto
au public vénitien*



FRANCE MUSIQUE
*Disques de Légende : La Calisto, l'un des opéras les
plus réussis et les plus inventifs de Cavalli*

CAVALLI AU FESTIVAL D'AIX
Elena, Théâtre du Jeu de Paume, Festival d'Aix 2013



CAVALLI AU FESTIVAL D'AIX
Erismena, Théâtre du Jeu de Paume, Festival d'Aix 2017



LA CALISTO, Opéra national du Rhin - Les Talens lyriques,
Christophe Rousset © Ozango – Opéra national du Rhin – 2017



[LA PRODUCTION 2025]

DISTRIBUTION

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)
LA CALISTO

Direction musicale
Sébastien Daucé
Mise en scène
Jetske Mijnsen

Calisto
Lauranne Oliva
Giove Jupiter
Alex Rosen *
Diana Diane
Giuseppina Bridelli
Endimione Endymion
Paul-Antoine Bénos-Djian *
Giunone, l’Eternità Junon, l’Éternité
Anna Bonitatibus
Linfea Lymphée
Zachary Wilder *
La Natura, Pane, Furia La Nature, Pan, Furie
David Portillo
Mercurio Mercure
Dominic Sedgwick
Destino, Satirino, Furia Destin, Petit Satyre, Furie
Théo Imart *
Silvano, Furia Sylvain, Furie
José Coca Loza

Orchestre
Ensemble Correspondances

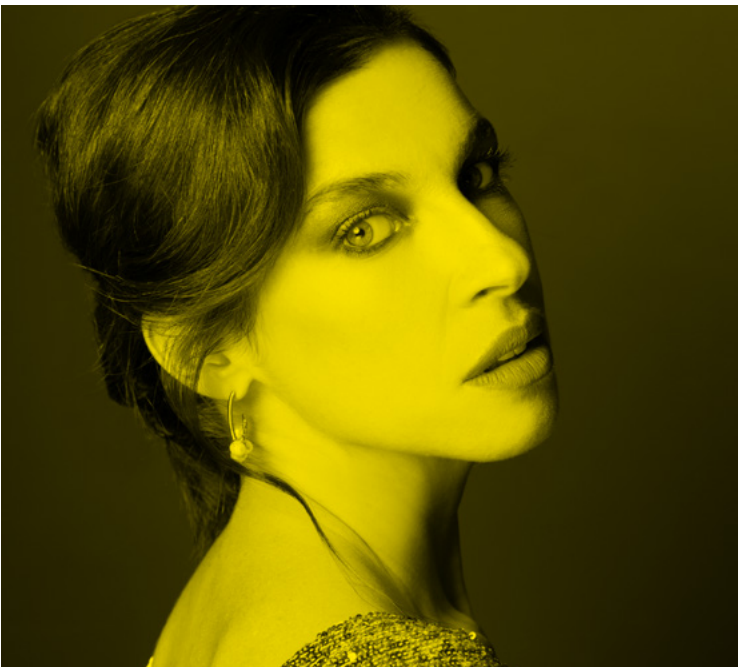
*Anciens artistes de l’Académie



Lauranne Oliva



Alex Rosen



Giuseppina Bridelli



Paul-Antoine Bénos-Djian



Anna Bonitatibus



Zachary Wilder



David Portillo



Dominic Sedgwick



Théo Imart



José Coca Loza

[LA PRODUCTION 2025]

NOTE D’INTENTION

Terre brûlée

L’opéra *La Calisto* de Francesco Cavalli, écrit en 1651 pour le carnaval de Venise, réunit en son cœur deux récits issus de la mythologie grecque : d’une part, la séduction de Calisto par Jupiter, telle qu’Ovide l’a décrite dans ses *Métamorphoses*, et d’autre part, les aventures amoureuses de Diane avec le bel Endymion. Malgré un érotisme débordant inspiré des mœurs libres de la Venise de l’époque, l’opéra de Cavalli offre une vision amère de la vie humaine : la famille du Roi des Dieux est brisée, deux relations dans cette pièce se terminent tragiquement. Calisto, qui donne son nom à l’ouvrage, est une jeune fille innocente que Jupiter a décidé de séduire. Pour ce faire, Jupiter se présente à la jeune nymphe sous les traits de sa fille Diane, la chaste déesse de la chasse, dont Calisto est la suivante. Mais l’art de la séduction par Jupiter n’est pas motivé par l’amour ni la curiosité pour l’autre, mais bien par la volonté de servir ses désirs les plus égoïstes. Son propre fils Mercure le soutient avec dévotion.

Junon, l’épouse trompée de Jupiter, transforme sa jalousie et sa douleur en une vengeance brutale, tournée non pas contre son mari, mais contre Calisto. Elle blâme la victime en l’accusant d’être responsable.

Dans ce contexte familial, il n’est pas étonnant que la vie de Diane, la fille de Jupiter, ne soit pas non plus ce qu’elle semble être. Diane n’est pas aussi chaste que ne l’exigerait sa réputation : victime de son propre mythe, elle est condamnée à un double jeu. Elle entretient une relation secrète avec Endymion. Son ancien amant Pan est blessé et veut se venger. Lorsque Diane découvre le viol de Calisto par Jupiter, elle chasse sa compagne devenue impure de son cercle intime - c’est à nouveau la victime qui est punie.

Calisto est la figure lumineuse et solitaire de cette pièce. Elle affiche ouvertement et avec beaucoup de plaisir son amour lesbien pour Diane. Mais l’ignorante Calisto est tiraillée émotionnellement entre la Diane-Jupiter qui démontre son

amour et la véritable Diane qui la rejette. À la fin, ses espoirs de bonheur se transforment en un dérangeant cauchemar.

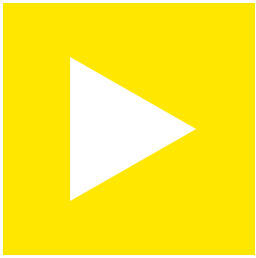
Le *dramma per musica* de Francesco Cavalli, commence dans une Arcadie dévastée et brûlée (à la suite de la catastrophe causée par Phaéton). En plaçant l’histoire dans la France de l’Ancien Régime, la lecture de Jetske Mijnsen dessine une société décadente, menant des jeux cruels et entachée de mensonges. Cavalli anticipe le cynisme d’un Pierre Choderlos de Laclos et de ses *Liaisons dangereuses* : dans son rapport aux femmes, Jupiter se rapproche du comportement du Vicomte de Valmont, Calisto est sa Cécile de Volange, tandis que Diane est l’avatar de la complexe Mme de Tourvel. Les thèmes abordés dans *La Calisto* sont tous, sans exception, intemporels et très actuels. Pour Jetske Mijnsen, les dieux sont toujours des images de nos propres faiblesses humaines et des miroirs de notre comportement. Le mythe raconte comment Calisto est transformée en ours par Junon et catapultée dans le ciel par Jupiter comme un monument éternellement lumineux. Jetske Mijnsen va réécrire cette fin, ne pas faire de Calisto un animal déshumanisé, un objet mémoriel figé dans le ciel, mais lui rendre sa force et son autonomie : les excès de Jupiter ont cette fois aussi des conséquences pour le plus puissant de l’univers...

Kathrin Brunner, dramaturge de la production 2025

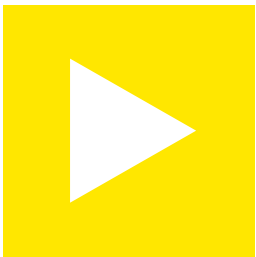
QUELQUES SOURCES D’INSPIRATION



Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos



Barry Lyndon, Stanley Kubrick
Marie-Antoinette, Sofia Coppola
Celle que vous croyez, Safy Nebbou
Tout sur ma mère, Pedro Almodóvar



Une idée du travail de Jetske Mijnsen

[LA PRODUCTION 2025]
DÉCORS ET COSTUMES - QUELQUES SOURCES D'INSPIRATION



[VUE PANORAMIQUE]

— L’OPÉRA VÉNITIEN À SON APOGÉE

Francesco Cavalli (1602-1676) est l’auteur de l’une des œuvres les plus fascinantes et représentatives du baroque vénitien au XVII^e siècle, à l’heure où Venise s’illustre par un foisonnement intellectuel et artistique sans pareil.

Disciple de Monteverdi, Cavalli fait évoluer l’héritage du maître vers une forme de séduction plus immédiate, conformément aux nouvelles attentes du public et contraintes de rentabilité. Ses opéras visent donc désormais moins l’édification du spectateur que son émerveillement et, pour ce faire, ont pour caractéristiques de mêler le tragique et le comique, de solliciter de nombreux personnages à travers des actions principales et secondaires touffues, enfin d’accorder un rôle primordial à des machineries spectaculaires.

On sait ainsi par les livres de compte que *La Calisto* requérait quinze éléments de décor et machines : des nacelles aux mouvements verticaux et latéraux permettant aux dieux d’évoluer dans les cieux – Jupiter et Mercure descendant de l’Olympe, Diane apparaissant sur un char tiré par des cerfs puis Junon sur un autre surmonté d’une étoile –, une machine à vent pour le mouvement des nuages, une fontaine qui fait apparaître de l’eau miraculeusement, etc. Cinq toiles peintes circonscrivent les différents lieux. Mention est également faite d’un chorégraphe : les opéras de Cavalli contenaient en effet des ballets parfois impressionnants. Dans *La Calisto*, on en compte deux : le ballet des six ours et celui des nymphes et des satyres – sous forme de pantomimes liées à l’action.

Pendant près de quarante ans, ses chefs-d’œuvre partent à la conquête de l’Europe, adaptés au gré des circonstances, donnés autant dans les théâtres publics qu’aristocratiques et portés par les troupes ambulantes qui en ont fait leur répertoire de prédilection.

— D’UNE CRÉATION « MAUDITE » À LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

La Calisto est créé le 28 novembre 1651 au Teatro Sant’Apollinare (Sant’Aponal en vénitien) : un théâtre de poche d’une capacité de 400 places – mais qui accueillait en réalité plutôt 100 à 200 spectateurs par soir. Inauguré l’année précédente, il est le septième théâtre public payant ouvert à Venise depuis le lancement du San Cassiano en 1637.

Le livret est de la plume de Giovanni Faustini, le principal collaborateur de Cavalli en même temps que l’impresario du Sant’Apollinare : un cumul de tâches écrasantes, caractéristique d’un contexte de production hyperconcurrentiel, qui le fait mourir d’épuisement peu après la création, à l’âge de 37 ans seulement. Si l’on ajoute à ce drame le fait que l’un des principaux chanteurs – le castrat alto chantant Endymion – décède également juste avant, obligeant à redistribuer les rôles en catastrophe, on comprendra que *La Calisto* ait pu gagner une réputation d’opéra maudit.

Ce sombre contexte explique qu’à la création l’œuvre ait remporté un succès mitigé. Elle s’est néanmoins suffisamment imposée pour que d’importants chroniqueurs vénitiens continuent de l’évoquer jusqu’à la moitié du XVIII^e siècle. À partir des années 1890, les partitions de Monteverdi et Cavalli commencent à susciter l’intérêt mais *La Calisto* ne fait pas encore figure de favori. Il faut attendre sa renaissance à Glyndebourne, en 1970, sous la baguette de Sir Raymond Leppard – qui s’était déjà attaché à faire redécouvrir d’autres œuvres de Cavalli – pour que l’opéra débute une nouvelle carrière internationale.

— « IL N’Y A RIEN DE STABLE DANS L’UNIVERS » : SOUS LE SIGNE DES MÉTAMORPHOSES D’OVIDE

Faustini a tiré son admirable livret des *Métamorphoses* d’Ovide (Livre II, vers 401-530), résumé de la mythologie gréco-latine qui embrasse tout l’univers depuis la genèse du monde jusqu’à l’apothéose de Jules César – soit pas moins de 800 personnages et 231 métamorphoses animales, végétales, minérales ou sidérales – à partir d’un dénominateur commun expliqué dans

l’œuvre par Pythagore : « Il n’y a rien de stable dans l’univers tout entier ; tout passe, toutes les formes ne sont faites que pour aller et venir. »

Faustini fond dans son livret plusieurs sources mythologiques, en particulier pour le personnage de Diane, qui répond à de multiples surnoms et dénominations au gré de l’opéra : ainsi, est-elle à la fois la froide Diane, protectrice de la chasse et de la virginité (dans sa relation à Calisto), la jeune et belle Séléné (dans son rapport à Endymion) et même à certains moments l’inquiétante Hécate, déesse de la magie et des carrefours.

— DIVERTISSEMENT LESTE, FABLE AMÈRE OU PARABOLE MYSTIQUE ?

À un premier niveau, *La Calisto* présente donc toutes les caractéristiques de l’opéra vénitien, notamment par la manière très libre qu’il a d’évoquer le désir et l’identité. Cette propension culmine dans le moment où un personnage masculin (Jupiter) se transforme en personnage féminin (Diane) pour séduire une autre femme (Calisto) – sans que l’on sache alors s’il lui révèle le délice des amours lesbiens ou d’un entre-deux genre plus déconcertant et affriolant encore.

Dès le début de l’opéra, l’histoire est placée sous le signe du feu : l’histoire de Calisto se déroule juste après la catastrophe provoquée par Phaéton impuissant à conduire le char du soleil qu’il a subtilisé. L’ardeur du soleil peut être comprise comme une métaphore du désir consumant. De fait, tous les personnages de l’opéra sans exception brûlent d’amour. Mais ce que l’on découvre d’emblée, devant le spectacle de cette boule de feu sortie de son axe par la faute d’un homme pris d’excès – Phatéon, autre fils de Jupiter – (*l’hybris*) et qui ravage la terre, c’est que c’est au risque d’un désastre dévastateur.

Car derrière la farce divertissante, l’œuvre s’ouvre en effet à un deuxième niveau de lecture : une peinture beaucoup plus désenchantée des relations amoureuses. Plus qu’à leur tour, hommes et femmes s’accusent mutuellement d’inconstance et d’infidélité : une guerre des sexes larvée mais structurelle qui mène fatalement les couples à l’échec. L’amour est songe – lors

de l’union singulière entre Diane et Endymion – et mensonge – quand Diane rejette les avances de Pan en invoquant sa chasteté alors qu’elle s’emploie en parallèle à séduire Endymion qu’elle désire. Il est tromperie – Jupiter et Mercure dupent Calisto et Junon, Diane profite du sommeil d’Endymion pour s’unir à lui – et devient finalement source de (viol)ence : de Junon contre Calisto, de Pan et ses acolytes contre Endymion, enfin du Petit Satyre et de ses complices contre Lymphée.

Un examen plus attentif confirme que l’érotisme permissif et licencieux de la fable n’est peut-être que de surface : qu’il n’a qu’un temps et appelle un autre ordre de complétude. Un livret étonnamment émaillé de références néoplatoniciennes et chrétiennes – sur l’origine et la destinée de l’âme, sur l’existence terrestre comme parcours semé d’épreuves posant la question du libre-arbitre, etc. – laisse deviner que l’enjeu se situe ailleurs : une ambition explicitement affichée dans un texte liminaire intitulé « Éclaircissement de la fable » (*Delucidazione della Favola*). Celui-ci invite à pratiquer un troisième niveau de lecture, lui-même associé à un troisième ordre de métamorphose : celui d’éros – l’amour profane – en *agapè* – l’amour sacré. On s’aperçoit ainsi qu’au terme du périple, les petits personnages libidineux restent en réalité largement insatisfaits. Quant à l’expression de la jouissance amoureuse, une fois que les personnages ont été initiés, elle se fait plus souvent sur le ton de la douleur que du plaisir, formulée dans un langage quasi mystique.

En résumé, *La Calisto* peut donc susciter trois niveaux de lectures, à la fois distincts et enchâssés. Le spectateur peut d’abord suivre les péripéties amoureuses rocambolesques des différents personnages, avec leurs travestissements en cascade, entre tragédie et comédie. Mais la fable prend également un tour polémique : pour Venise la permissive, la peinture de dieux hypocrites et violents est une manière de dénoncer les abus des autorités morales incarnés par sa rivale : Rome. Enfin les considérations sur le sens de l’existence et l’immortalité de l’âme confèrent à l’œuvre une dimension spirituelle et quasi religieuse.

— **UNE MUSIQUE EXTRAORDINAIRE LIBRE ET INVENTIVE**
Comme pour la plupart des manuscrits de l’époque, celui de *La Calisto* ne contient que la partie de basse continue, parfois augmentée de deux parties de dessus. On sait que seulement cinq instrumentistes ont été engagés pour la création : deux violons, un violone, un clavecin et un théorbe pour la basse continue. Toutes les interprétations qui en ont été données depuis ont largement étoffé cette base : c’était déjà le cas pour certaines reprises du vivant de Cavalli ; c’est ce que propose à Aix-en-Provence Sébastien Daucé avec son ensemble Correspondances.

Reprenant les techniques de composition éprouvées et portées à des sommets par Monteverdi en matière de récitatif, Cavalli leur donne encore un surcroît de fluidité et d’intensité, poussant ainsi le *stile recitativo* – un style déclamatoire syllabique simple –, quand la situation l’exige, jusqu’au *cantar parlando* – une forme de récitatif beaucoup plus lyrique et ornementé. Il recourt également à toutes les puissantes ressources du *stile concitato* : ce « style agité » imaginé par Monteverdi pour formuler les passions les plus violentes. Mais la spécificité de Cavalli par rapport à son illustre prédécesseur, initiant un mouvement qui ne cessera de s’intensifier tout au long du siècle, est toutefois de donner une part de plus en plus importante aux arias – ou aux *mezz’arie*, forme intermédiaire – au détriment du récitatif. Il accorde également une large place aux duos ou trios.

Comme chez Monteverdi, la caractérisation par Cavalli des multiples personnages est merveilleusement diversifiée sur le plan littéraire et musical : Endymion et Calisto s’expriment dans les termes les plus pathétiques et émouvants, tandis que les dieux se voient dotés d’un type de discours nettement plus ferme et tranché ; enfin les personnages sylvestres ont recours à un type de prosodie et de vocalité plus « rustiques », ne dépassant pas le *mezz’aria*.

— **UN THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ, LA REVANCHE D’UN ASTRE PUR : LA PRODUCTION DE JETSKES MIJNSSSEN**
Au cours de sa riche carrière internationale, la metteuse en scène néerlandaise Jetske Mijnsen a eu l’occasion d’explorer toutes sortes de répertoires lyriques parmi lesquels le baroque occupe une place de choix : elle parvient en effet comme peu à en rendre subtilement lisibles et universelles les intrigues complexes, parfois tributaires de référents culturels qui nous sont devenus aujourd’hui en partie opaques.

Dans un décor alliant austérité funèbre d’un côté, rococo flamboyant de l’autre – avec, en son centre un carrousel pareil à une boîte à musique, rappel de la machinerie baroque –, des libertins dignes d’un roman de Choderlos de Laclos élèvent une fille de peu au rang de nouvelle Pompadour, tirant tous les partis possibles de sa jeunesse et de sa candeur, avant de précipiter sa chute – du moins le croient-ils.

À travers les frasques de Jupiter et des siens, Jetske Mijnsen veut donner à voir les turpitudes d’une société égoïste, cruelle et décadente vivant fatalement ses dernières heures : un Ancien Régime – le nôtre ? – pris dans le nœud de ses dangereuses liaisons. Le prince qui nous est montré ne cherche rien d’autre que la satisfaction de ses appétits sexuels auxquels rien ne donne de limites, avec la complicité d’un fils cynique, sans se soucier des conséquences pour les femmes abusées – la métamorphose étant pour lui le moyen de passer outre un consentement qui n’a pas été donné ; tandis que sa femme et sa fille, bien que dupées, se font elles aussi les complices d’un système, hypocrites gardiennes de la morale (le mariage pour l’une, la religion pour l’autre) retournant leur colère non contre le séducteur mais contre les victimes. Une jeune femme qui n’est pas issue de ce monde est introduite à la cour, initiée à ses dépens à ces jeux, avant de s’affranchir d’une manière spectaculaire, astre pur et solitaire échappant au statut chosifié de maîtresse du roi – ainsi en va-t-il en tout cas dans l’issue résolument féministe que lui offre Jetske Mijnsen, qui ouvre dans cette fable amère une brèche optimiste.

Timothée Picard

[PROLONGEMENT]

LA CALISTO OU LES MÉTAMORPHOSES DE L'AMOUR

Gravitant essentiellement autour du thème du désir amoureux, l'intrigue de *La Calisto* entremêle avec une jubilation toute baroque mythologie gréco-romaine, théologie chrétienne et néoplatonisme florentin dans un livret où l'érotisme revêt des formes fluctuantes. À partir du récit emprunté aux *Métamorphoses* d'Ovide, c'est en fait à une réflexion sur les différentes formes d'amour que nous convient Cavalli et le librettiste Giovanni Faustini dans leur *dramma per musica*.

— LE DÉSIR AMBIGU

Pour bien saisir dans quel contexte se déroule l'histoire de la nymphe Calisto, rappelons que – à la suite du prologue situé dans l'ancre de l'Éternité – le rideau se lève sur une forêt dévastée qui témoigne de l'ampleur de la catastrophe provoquée par l'orgueil de Phaéton. Après avoir persuadé son père le Soleil de lui laisser conduire son char, le jeune homme présomptueux s'est en effet montré incapable de maîtriser l'attelage des quatre chevaux dans leur course furieuse à travers l'espace et a failli embraser la Terre tout entière en la frôlant de trop près. Pour éviter un désastre encore plus terrible, Jupiter a certes provoqué la chute de l'aurige, mais l'ordre de l'univers a été profondément perturbé. Ce désordre extrême, la metteuse en scène Jetske Mijnsen a fait le choix de le transposer dans la France de l'Ancien Régime en s'inspirant de la cour de Versailles et de l'atmosphère décadente des Liaisons dangereuses, miroirs troublants d'une société où les rapports amoureux reposent bien rarement sur la sincérité des sentiments.

C'est donc dans un monde aux repères encore incertains que le roi des Dieux, accompagné de son fidèle fils Mercure, vient constater par lui-même l'ampleur des dégâts. Il semble cependant oublier bien vite la raison première de sa venue sur Terre lorsqu'il est saisi par les yeux « lumineux » de Calisto. Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, le dieu grand amateur de femmes est attiré non pas par la féminité de la nymphe mais par son aspect masculin puisqu'il croit retrouver « Phaéton déchu » dans son regard et les traits de son visage. Rappelons au passage que Jupiter, nullement insensible

au charme des jeunes hommes, vivra d'ailleurs une passion pour Ganymède, qu'il enlèvera pour en faire son serviteur au sein de l'Olympe. Cette fluidité de l'identité sexuelle et du désir – déjà présente chez Ovide, où l'héroïne est présentée comme « un soldat de Phœbé » –, appartient à un temps qui succède de peu au chaos primordial, un temps où, comme le précise l'historienne Sandra Boehringer, « tout est encore mouvant » et où « l'éventail des possibilités du désir » peut se déployer à volonté sans devoir obéir à quelque norme que ce soit.

Le lien très étroit qui unit la nymphe à la déesse Diane participe d'ailleurs de ce phénomène. Comment ne pas voir dans leur amitié particulière une forme de lesbianisme plus ou moins inavoué ? Conseillé par le roué Mercure, Jupiter ne s'y trompe pas qui, pour conquérir Calisto, revêt l'apparence de sa fille, Diane. Il se dépouille sans hésiter de sa virilité triomphante car il sait que la jeune nymphe répondra aux étreintes de la fausse déesse de la chasse en la couvrant avec ferveur de baisers ardents.

Cas unique dans l'ensemble des *Métamorphoses* et même de la mythologie gréco-latine, ce changement de sexe dans un but érotique pose un problème délicat aux chefs d'orchestre et metteurs en scène : à qui confier les interventions de Jupiter travesti en Diane ? À la création, il semble bien que l'interprète de Diane en était chargée, choix qui accentue fortement la dimension homoérotique de la scène. Au moment de la résurrection de l'œuvre à Glyndebourne en 1970, c'est aussi l'option qu'avaient retenue Raymond Leppard et Peter Hall en attribuant le rôle à Janet Baker. Cet été, à Aix, Sébastien Daucé et Jetske Mijnsen demandent plutôt au chanteur incarnant Jupiter, Alex Rosen, de se travestir et de faire valoir non seulement ses talents de comédiens mais son habileté à utiliser sa voix de tête. Ajoutons que ce que l'on perd ici au premier acte en ambiguïté homosexuelle est en quelque sorte récupéré à l'acte suivant, lorsque Endymion adresse ses hommages énamourés à la fausse Diane. Amusé par le côté involontairement cocasse de la déclaration du berger astronome, Mercure conseille alors à Jupiter de quitter son apparence fallacieuse, car il risque de « trouver un mari ! »

« Enflammé d'un feu mortel » par la beauté de la nymphe, Jupiter ne saurait bien sûr se contenter de simples baisers et il l'entraîne sans tarder dans un abri ombragé où il retrouve sa forme initiale et peut enfin assouvir pleinement son désir. Aussi ignorante des choses de l'amour que Cécile de Volanges au moment où Valmont la rejoint dans son alcôve, Calisto vit une initiation sexuelle qui prend carrément la forme d'un viol chez Ovide, alors que l'héroïne de Cavalli, au sortir de la grotte obscure, est au comble de la béatitude en évoquant les plaisirs dont elle vient d'avoir la révélation éblouie. D'une totale innocence, son discours mentionne uniquement les baisers d'une suavité indicible qu'elle a donnés et ceux dont la fausse Diane l'a abreuvée comme si elle avait été « son amant ou son époux », nouvel exemple éloquent de « l'incertitude des sexes » inhérente à l'œuvre. Elle ne semble avoir remarqué aucune métamorphose chez son amant(e) ni se douter de la nature véritable de ce qu'elle vient de vivre. Son expérience se résume à ce qu'elle appelle « un je-ne-sais-quoi de doux, que je ne saurais décrire »... Loin d'éprouver le moindre malaise face à la véritable Diane, elle ne peut certes pas comprendre la réaction outrée de cette dernière quand elle fait allusion au plaisir qu'elles se sont procuré mutuellement. En effet, la pureté qui la définit en fait un être exceptionnel au sein d'une galerie de personnages asservis à la force toute-puissante des passions amoureuses.

— L'ESCLAVAGE DES PASSIONS

Tous les personnages de l'opéra brûlent de la même fièvre qui dévore Jupiter. En rasant la Terre, Phaéton semble avoir non seulement embrasé les forêts et asséché les cours d'eau, mais communiqué une sorte de feu intérieur qui s'est emparé aussi bien des humains que des habitants de l'Olympe. Transpercée par « l'aiguillon d'amour », Linfea (suivante de Diane) se languit en espérant qu'un jour elle puisse enfin découvrir « le doux contentement que l'homme sait donner ». Elle n'en dédaigne pas moins Satirino, ce « petit sauvage lascif » qui voudrait lui aussi explorer « les exercices de Cupidon et de Vénus » et dont le langage parfois très cru heurte sa sensibilité. Éconduit par Diane, Pan se dit mordu par Amour, ce « serpent » dont le « venin » lui fait éprouver mille tourments. De même que Satirino et Pan,

Sylvain n’a que des idées de stupre en tête. Femme esseulée, Junon souffre des multiples infidélités de Jupiter, son divin époux, se fait la porte-parole des épouses frustrées en s’exclamant avec amertume : « Abandonnées, nous mourons souvent de soif au milieu du fleuve. La nuit, sur l’oreiller, les maris coupables, épuisés, sont toujours sommeillants ou irrités ». Bien que veillant d’un œil jaloux sur sa cohorte de vierges soldates, la chaste Diane connaît la « fragilité des sens » puisqu’elle n’a de cesse de retrouver le bel Endymion, qui cherche quant à lui à se délecter dans le sommeil « d’amoureux fantasmes ». Et même Calisto la pure, qui exprime pourtant au premier acte le souhait de « mourir jeune vierge », ressent néanmoins « les ardeurs de [s]on sang ».

Au sein de cette galerie de personnages hauts en couleur où chacun est la victime de Cupidon, seul Jupiter parvient véritablement à ses fins, mais au prix de la ruse. Rapidement percé à jour par sa femme, il doit aussitôt renoncer à Calisto et s’incliner devant « les grands décrets du Destin ». Précisons que, dans la mise en scène de Jetske Mijnsen, c’est Calisto elle-même qui se fait l’instrument de cette défaite du dieu tonnant en posant un geste radical qui symbolise la vengeance des femmes contre la violence masculine.

La nymphe connaît certes un plaisir ineffable dans les bras de Diane-Jupiter, mais c’est seulement plus tard qu’elle en découvre la nature exacte et apprend l’identité de son initiateur. En réalité, le contentement des sens et de l’âme constitue l’exception dans cet ouvrage où le désir sexuel est comparé par Linfea à une « peste impure » qui s’empare aussi bien des dieux que des humains.

— LA TRANSCENDANCE DU DÉSIR

À travers cette quête éperdue qui se résout presque toujours en déconvenue, c’est une conception bien particulière des rapports amoureux que nous présente *La Calisto*. En dépit de son caractère très érotisé, le livret ne propose aucunement une apologie du plaisir sexuel. Au contraire, Pan, Sylvain et Satirino semblent résumer l’opinion commune à presque tous les personnages de la pièce en proclamant que les douceurs de l’amour « disparaissent en un éclair et se changent en fiel ». Si l’on parle beaucoup d’amour, qui peut prétendre vraiment le connaître et en goûter pleinement les délices ?

Dans une certaine mesure, on peut voir *in fine* deux exemples de

couples, mais pour le moins atypiques. Comment, en un premier temps, qualifier autrement la relation bien singulière entre Diane et Endymion ? Tenue de respecter « la dure nécessité et l’infaillible honnêteté » dont elle s’est fait une loi, la déesse s’interdit tout rapport sexuel. Cette contrainte suscite d’abord chez Endymion de nombreuses expressions oxymoriques traduisant bien la contrainte qu’il doit subir : « heureux martyr », il sent naître en lui « le bonheur et la douleur » et éprouve un « doux tourment » lorsqu’il embrasse Diane en songe. Il en vient finalement à se contenter du baiser, qui « suffit à l’amant honnête » et dit clairement : « Je ne demande pas le reste ». Au moment où Diane s’apprête à le transporter au mont Latmos, il tient un discours qui éclaire le sens de l’œuvre : « Je suis maître de mes sens, et un vil feu n’embrase pas mon cœur. » Voués à cet amour chaste, tous deux goûteront désormais une « joie sans fin ».

C’est un parcours somme toute assez semblable que vit Calisto. Après avoir brièvement connu l’extase amoureuse avec Jupiter, elle doit y renoncer presque aussitôt en raison de la jalousie de Junon qui la transforme en ourse. Ayant réussi à sublimer le désir et appelée à monter plus tard au firmament sous la forme d’une constellation, elle voue une éternelle reconnaissance à Jupiter, dont elle se dit la « servante » en un chant de louange dans lequel on peut percevoir un écho du *Magnificat*. Honneur digne d’attention, elle est la seule de toutes les créatures aimées par Jupiter à vivre cette métamorphose et à pouvoir séjourner au sein de l’Empyrée. Ce destin grandiose qui lui fait éprouver un bonheur parfait est la suprême récompense d’un cheminement spirituel en accord avec la tradition néoplatonicienne chrétienne de Marsile Ficin (1433-1499) à laquelle Faustini se rattache clairement.

Selon cette vision des choses, il importe de dominer ses passions, de se détacher notamment des pulsions sexuelles, pour élever son âme. C’est ce que symbolise la célèbre image du char de l’âme, idée développée notamment dans le *Phèdre* de Platon et popularisée par Ficin dans ses commentaires. Dans ce dialogue, Socrate affirme que l’âme ressemble à une force composée d’un char ailé et d’un cocher qui cherchent à s’élever. Tracté par deux chevaux, dont l’un tire vers le haut et l’autre vers le bas, cet attelage s’avère particulièrement périlleux à contrôler. Le premier cheval symbolise la tempérance, la pudeur, l’honneur et l’amour de l’opinion vraie, tandis que le cheval « vicieux », lié à ce que la scolastique nommait le concupiscible et l’irascible, est rétif et se cabre devant le fouet et l’aiguillon. Cette image traduit le conflit

entre les pulsions contraires qui rend périlleuse l’ascension céleste de l’esprit. Il s’agit donc d’élever l’âme en réfrénant ses sens et en sachant gouverner ses passions, comme y parvient Calisto.

Cette allégorie de l’âme peut nous aider à éclairer l’ensemble de l’ouvrage. Car chaque personnage peut en fait être comparé à un aurige plus ou moins habile à tenir les rênes de son char. À l’origine de la fable, Phaéton s’est montré coupable de démesure, ce que les Grecs appelaient *hubris*, et n’a évidemment pas su parcourir le firmament comme il l’entendait. En plus d’avoir entraîné un désastre à l’échelle cosmique, son fol orgueil représente le contre-modèle absolu dont doivent se détourner les âmes. À l’inverse, la cavalcade de Calisto s’avère exemplaire, car la jeune femme se dépouille progressivement de ses passions, cheminement qui lui vaut de monter finalement aux cieux. C’est ce que nous apprend par avance le prologue, qui anticipe sur le destin glorieux de l’héroïne. Dans l’antre de l’Éternité, la Nature désigne par le terme « Auriges » les « âmes pures et volantes » qui, « couvertes de vertu », parcourent « les espaces de la vie » pour achever leur ascension sur la plus haute cime, parmi les étoiles. Annoncée dès le début de la fable, cette ultime chevauchée de l’âme de Calisto s’apparente à celle que nous présente *L’Orfeo* (1607) de Monteverdi, autre ouvrage très marqué par le néoplatonisme ficinien. Après avoir fait preuve d’excès dans son attachement envers Eurydice, le poète thrace se détache en effet des passions humaines grâce à la sagesse de son père Apollon, avec lequel il monte au ciel en entonnant un chant d’allégresse. Tout comme Orphée, la nymphe de Diane obtient ainsi au terme d’un chemin semé d’embûches la juste récompense d’une vertu chèrement acquise qui lui permet de goûter pleinement aux « doux accents de l’Harmonie céleste ». Mais, eu égard au réseau d’influences que nous avons évoqué, ne serait-il pas également possible de mettre cette ascension solennelle en parallèle avec l’Assomption de la Vierge ? Humble servante du Seigneur, Calisto ne porte-t-elle pas elle aussi l’enfant de son maître avant de connaître la béatitude suprême ? On pourrait tenir là enfin un autre argument en faveur du fait que la légèreté des propos de nombreux personnages de *La Calisto* est mise au service d’une conception de l’amour où le canevas initial emprunté à Ovide se trouve fortement mâtiné de morale chrétienne.

Louis Bilodeau

[PROLONGEMENT]

LE LIBERTINAGE AU XVIII^E SIÈCLE

La mise en scène de *La Calisto* de Jetske Mijnsen transpose l’opéra de Cavalli au cœur du XVIII^e siècle, en s’inspirant de l’univers du libertinage décadent de la fin du siècle et des *Liaisons dangereuses*, pour mieux souligner la portée des manipulations dont la nymphe Calisto est la proie.

— LE LIBERTINAGE : UNE HISTOIRE D’ÉMANCIPATION POLITIQUE

Si le terme de « libertinage » est aujourd’hui associé à une forme de liberté des mœurs sexuelles, ses racines sont plus complexes. Le terme est d’abord utilisé au XVI^e siècle pour désigner les esclaves affranchis, puis des soulèvements hérétiques ; au XVII^e siècle, il qualifie des libres penseurs, affranchis des contraintes religieuses et morales, qui se préoccupent avant tout de revendications de libertés individuelles. « Libertin » désigne alors un aristocrate qui rejette les mœurs dévotes de la cour et l’autorité royale associée ; il prône des mœurs amoureuses et sexuelles moins contraintes. Au cours du XVIII^e siècle, le sens de « libertin » se modifie, et se teinte d’amoralisme et d’impiété, en cette période d’expansion des salons parisiens où se construisent des revendications sociales de plus en plus marquées. Le libertinage est un des terreaux de revendications des Lumières, et a joué un rôle essentiel dans la critique sociale et philosophique. Par ailleurs, la licence sexuelle et la débauche athéiste s’affirment comme le pendant de la réfutation d’un ordre moral. L’Encyclopédie définit alors le libertinage comme une « habitude de céder à l’instinct qui nous porte aux plaisirs des sens ; [le libertinage] ne respecte pas les mœurs, mais il n’affecte pas de les braver ; il est sans délicatesse, et n’est justifié de ses choix que par son inconstance ; il tient le milieu entre la volupté et la débauche ».

— LE LIBERTINAGE EN LITTÉRATURE ET DANS LES ARTS, DE L’ÉROTISME AU SADISME

Les principales manifestations du libertinage se lisent dans le roman des XVII^e et XVIII^e siècles, mêlant philosophie, anticléricalisme, revendications de libertés et érotisme. Les œuvres prennent la forme de romans d’apprentissage, et pour prétexte les relations amoureuses ou sexuelles afin de produire

un discours politique, attaquer l’ordre établi, et interroger la possibilité pour les individus d’atteindre le bonheur. Crébillon fils (*Le Sopha, conte moral*, 1742) est le premier à théoriser et écrire un roman libertin, où le triomphe sur son partenaire, l’inconstance et l’absence de sentiment amoureux dans la conquête – véritable duel d’esprit – sont érigés en principes. Il est suivi par de nombreux auteurs : Diderot (*Les Bijoux indiscrets*, 1748), Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, 1782), Sade (*La Philosophie dans le boudoir*, 1795), Restif de la Bretonne (*L’anti-Justine, ou les Délices de l’amour*, 1798), etc. Dans toutes ces œuvres, les personnages de haute condition sociale, cultivés et charismatiques, méprisent les conventions sociales et sont cyniques sur l’amour. Le marivaudage est la forme la plus édulcorée de ces jeux de pouvoir et de séduction. Les scènes de fêtes galantes de Boucher, Fragonard et Saint-Aubin ont parfaitement illustré les idéalizations de ce libertinage aristocratique à travers une peinture érotique subtile. Le spectre du libertinage s’étend jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, avec les récits de Casanova et Sade – libertins livrant, dans ses mémoires pour le premier, et dans nombre de romans pour le second, les versions les plus subversives du libertinage. La vie sulfureuse du Marquis de Sade n’a d’égale que la réputation de son œuvre, qui a été censurée jusqu’au XX^e siècle. Le récit de sévices sexuels (*Les Cent-vingt journées de Sodome*, 1785), les romans initiatiques pervers (*Justine ou les Malheurs de la Vertu*, 1791) explorent avec une cruauté et une crudité morale et langagière les possibilités et les ambiguïtés d’une liberté absolue face aux contraintes sociales- jusqu’à la souffrance. Les scènes libertines mises en regard de discours philosophiques poussent ainsi le libertinage à ses limites.

— LES LIAISONS DANGEREUSES : LES FEMMES ET LE LIBERTINAGE, UNE ÉMANCIPATION ?

Dans les salons du XVIII^e siècle, les femmes lettrées participent elles aussi à l’élaboration de la pensée libertine, comme un cadre de réflexions et de pratiques pour la libération de la condition féminine, à travers l’affirmation de leur plaisir et de leur supériorité par le jeu de la séduction et de l’esprit.

Le roman épistolaire de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782), en est la plus emblématique des représentations. Ce roman épistolaire expose à travers 175 lettres les aventures et les projets de conquêtes amoureuses du Vicomte de Valmont et de la Marquise de Merteuil. Pour se prouver mutuellement leur finesse d’esprit, ils manipulent de nombreuses femmes – la marquise cherche à compromettre la jeune Cécile de Volanges, qui sort du couvent, par vengeance ; elle demande à Valmont de la compromettre ; et le Vicomte cherche à débaucher la Présidente de Tourvel, femme de vertu. Ces aventures précipitent leur chute et leur déshonneur. S’il existe de nombreuses clés d’interprétation de cette œuvre-phare du XVIII^e siècle, la lecture féministe du personnage de la Marquise de Merteuil est particulièrement pertinente. Jouant le même jeu que Valmont, la marquise affirme son individualité et sa supériorité intellectuelle à travers sa liberté d’esprit et de mœurs ; elle veut « venger son sexe » (lettre n°81 du roman) et s’affirme à travers ce jeu de manipulations à échelons complexes.

Anne Le Berre

[PROLONGEMENT]

LES MÉTAMORPHOSES

Pour écrire le livret de *La Calisto*, Giovanni Faustini reprend un passage du deuxième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lequel le poète latin narre l'histoire de la nymphe Calisto violée par Jupiter et victime de la jalousie de Junon, qui la transforme en ourse. Faustini et Cavalli retravaillent le mythe pour lui donner des allures de fable érotique, où travestissements et transformations dévoilent des plaisirs insoupçonnés.

— LES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE

Les *Métamorphoses* sont sans doute l'œuvre la plus connue du poète antique Ovide. Écrit au tout début du I^{er} siècle sous le règne de l'empereur Auguste, ce long poème de quinze livres, rédigé en latin, rassemble de nombreux récits mythologiques grecs et romains sur le thème des métamorphoses, qu'elles soient animales, végétales, minérales ou sidérales : Lycaon transformé en loup, Daphné changée en laurier, Actéon métamorphosé en cerf ou encore Calisto en ourse puis en constellation... Une des particularités majeures des *Métamorphoses* réside dans la structure enchâssée des différents récits et leur progression chronologique, depuis le chaos des origines jusqu'au règne d'Auguste en passant par la fondation de Rome, faisant ainsi le lien entre temps mythique et temps historique. Le style d'Ovide permet également une rencontre de plusieurs esthétiques et registres, à savoir l'épopée, la tragédie et la poésie. Les métamorphoses s'opèrent donc sur le fond comme sur la forme, dans les histoires comme dans la façon de les raconter. La ligne directrice des *Métamorphoses* réside dans le rapport ambigu entre les dieux et les mortels. Ce sont les dieux qui infligent aux humains ou aux nymphes des transformations plus ou moins monstrueuses, selon qu'ils souhaitent punir ou récompenser. Mais les dieux eux-mêmes usent de la métamorphose pour séduire l'objet de leur désir ou bien tromper leurs ennemis. Ainsi, l'adultère Jupiter se change en taureau pour enlever Europe, prend les traits de Diane pour abuser Calisto ou encore se transforme en pluie d'or pour s'unir à Danaé. D'un autre côté, les métamorphoses peuvent être la manifestation d'un courroux divin, comme lorsque Minerve qui, jalouse et irritée de la vantardise d'Arachné à propos de ses dons pour le tissage,

transforme la jeune femme en araignée. De la même manière, Diane, furieuse d'avoir été surprise nue en train de se baigner par Actéon, transforme ce dernier en cerf et le condamne ainsi à se faire dévorer par ses propres chiens. Les *Métamorphoses* donnent ainsi un aperçu des représentations divines de l'époque : tout aussi ambigus et complexes que les hommes, les dieux se querellent, fautent, se jalouent et répandent le bien comme le mal selon leurs humeurs changeantes.

— LES MÉTAMORPHOSES DANS LES ARTS

Grâce à ses *Métamorphoses*, Ovide s'impose comme l'un des plus grands poètes de l'Antiquité romaine et l'héritage de ce texte monumental rayonne à travers les siècles et au-delà de la sphère littéraire pour conquérir tous les arts. À la Renaissance, la traduction du texte d'Ovide en langues vernaculaires comme le français ou l'italien permet une diffusion plus large de l'œuvre et inspire peintres et sculpteurs. Parmi les nombreux tableaux inspirés des *Métamorphoses* figurent *La Mort d'Actéon* et *Persée et Andromède* de Titien ainsi que *Narcisse* du Caravage. Cette influence se prolonge aux périodes baroques et classiques avec des œuvres comme *La Légende d'Arachné* (aussi appelé *Les Fileuses*) de Velázquez ou encore *Apollon et Daphné* de Tiepolo. Enfin, l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide ne se délite pas au fil des siècles : bien au contraire, la thématique de la transformation nourrit de nombreuses réinterprétations, comme en témoigne le roman *La Métamorphose* de Kafka, réécriture moderne de la transformation punitive – mais dont on ne connaît pas la cause –, dans lequel le personnage principal est changé en gigantesque cafard, provoquant la frayeur et le dégoût de ses proches.

— LES MÉTAMORPHOSES À L'OPÉRA

Dès la naissance de l'opéra au début du XVII^e siècle, les *Métamorphoses* s'imposent comme une référence littéraire majeure pour les compositeurs et les librettistes : considéré comme l'un des pères de l'opéra, Claudio Monteverdi choisit l'histoire d'Orphée et Eurydice pour son *Orfeo*, première *favola in musica* créée en 1607. Francesco Cavalli, accompagné de son librettiste Giovanni Faustini suit les pas de son maître

avec *La Calisto*. L'influence des *Métamorphoses* dans la sphère lyrique n'est pas restreinte à l'opéra italien et conquiert notamment l'univers de la tragédie lyrique quelques décennies plus tard. Citons, entre autres, *Cadmus et Hermione* de Lully et *Les Boréades* de Rameau. La tragédie lyrique à la française fait la part belle aux inspirations mythologiques, à un univers onirique et merveilleux soutenu par une machinerie novatrice et des décors impressionnants : il est donc aisé de comprendre pourquoi les *Métamorphoses* deviennent une source inépuisable d'arguments pour ce genre. Côté anglo-saxon, le célèbre *Didon et Énée* de Purcell, bien que basé sur *L'Énéide* de Virgile, comporte une référence claire au sort tragique d'Actéon tel qu'il est narré par Ovide dans les *Métamorphoses* : dans un air menaçant et prémonitoire chanté au cours de la promenade en forêt du deuxième acte, la seconde suivante de Didon rappelle cette métamorphose comme pour prévenir des futurs malheurs de sa reine. Enfin, l'influence du texte d'Ovide traverse les siècles et les styles, comme en témoigne par exemple *Daphné* de Richard Strauss, créé en 1938 et inspiré du mythe ovidien dans lequel la nymphe, pour échapper aux assauts amoureux d'Apollon, est changée en laurier.

— D'OVIDE À FAUSTINI

Pour écrire le livret de *La Calisto*, Giovanni Faustini s'inspire librement du mythe en y mêlant les références et les sources afin de donner à son récit des allures de fable érotique. La différence majeure avec le mythe antique réside dans l'omission de la grossesse de Calisto : chez Ovide, c'est la découverte du ventre accusateur de Calisto par Diane lors d'une scène de bain qui fait tomber la nymphe en disgrâce. Faustini ne s'embarrasse pas de cet épisode pour insister sur l'amour entre Calisto et la fausse Diane, c'est-à-dire, Jupiter travesti. L'histoire prend ainsi une tournure plus érotique et le mythe prend des allures de farce par le jeu des dissimulations et des *quiproquo*. La suppression de la scène du bain par Faustini permet donc de concentrer l'action sur la découverte de nouveaux plaisirs par Calisto. Enfin, le librettiste fait évoluer toute une galerie de personnages secondaires autour des protagonistes principaux, eux aussi tiraillés par leurs désirs et leurs amours contrariées : Endymion,

[PROLONGEMENT] L'OPÉRA VÉNITIEN AU XVII^E SIÈCLE

Lymphée, le Satyre, Sylvain, Pan, mais aussi la prétendument chaste Diane, se laissent emporter par leur désir et leur soif d'amour. Toutefois, Cavalli et Faustini respectent l'esprit ovidien par l'alternance des registres (tantôt comique, tantôt tragique), et la portée métaphysique de certains passages. C'est donc une fable sensuelle, tout à fait adaptée aux mœurs vénitiennes libérées de l'époque mais respectueuse du texte ovidien originel que proposent Cavalli et Faustini avec leur réinterprétation du mythe de Calisto.

Claire Fraysse

— VENISE LA DÉCADENTE

Au cours du XVII^e siècle, la ville de Venise connaît plusieurs épisodes d'instabilité politique, économique et militaire. Ce siècle est en effet marqué par diverses crises provoquant le chaos dans la cité : les menaces espagnole et autrichienne et la guerre contre l'Empire Ottoman empêchent la République d'asseoir son pouvoir de façon pérenne. Ces crises s'accompagnent d'une certaine décadence morale, qui fascine le reste de l'Europe : la nonchalance luxurieuse des Vénitiens, la corruption de ses dirigeants, l'instabilité de son gouvernement suscitent une attirance paradoxale. En raison de l'instabilité politique et des accords commerciaux changeants, les Vénitiens se détournent des affaires maritimes pour investir sur la terre ferme, en misant sur la valorisation des lieux de plaisir : théâtres, maisons de jeux et palais se multiplient et permettent de s'assurer un revenu plus stable. Ainsi, bien que décadente économiquement, Venise, conserve son image de ville culturelle majeure : l'illusion de la grandeur vénitienne est maintenue grâce au rayonnement théâtral, architectural et musical de la cité. Le théâtre est particulièrement important pour les Vénitiens, qui trouvent à chaque coin de rue et sur chaque place des comédiens ambulants, représentants de l'*arte povera*, cet « art pauvre » séduisant le plus grand nombre et permettant la diffusion massive du genre de la *comedia dell'arte*. Cette période de transition s'accompagne donc malgré tout d'une richesse artistique persistante, terreau fertile pour les acteurs, les chanteurs, les compositeurs et les librettistes.

— L'OPÉRA PUBLIC VÉNITIEN

L'année 1637 est marquée par l'ouverture à Venise du théâtre San Cassiano, premier théâtre public payant entièrement dédié à l'opéra. La naissance de l'opéra sous son apparence moderne – œuvre chantée de bout en bout et accompagnée instrumentalement – est symboliquement incarnée par *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi en 1607. Le genre opératique est donc encore une nouveauté à l'heure de l'ouverture des premiers théâtres publics et pose d'emblée la question de la rentabilité de cette forme artistique : il est en effet nécessaire de plaire au public, de répondre aux attentes d'une population

extrêmement diverse. Le nouveau défi des compositeurs est donc de séduire les personnes nobles et cultivées mais également et simultanément les citoyens les plus modestes et moins érudits. L'opéra devient donc un lieu de rencontres des diverses classes sociales et s'impose rapidement comme une activité culturelle majeure pour les Vénitiens, qui réclament sans cesse de nouvelles œuvres. La demande se fait la plus forte au moment du Carnaval, attraction touristique essentielle de la ville. L'accroissement de la demande entraîne ainsi la multiplication des théâtres dans la ville et l'apparition du métier de librettiste, dont Giovanni Faustini est l'un des plus éminents représentants. L'opéra public vénitien atteint son apogée économique et esthétique dans les années 1650. C'est dans ce contexte qu'est créé *La Calisto* au théâtre Sant'Apollinare, le septième théâtre public ouvert à Venise. Mais la multiplication des théâtres et la forte demande n'ont pas que des effets positifs sur la création : librettistes et compositeurs subissent une pression grandissante quant à la production de nouvelles œuvres, et ce au détriment de la qualité de celles-ci. Si cette demande frénétique peut en effet sembler harassante, force est de constater qu'elle fut également le catalyseur du développement et de l'évolution du genre opératique durant plusieurs décennies.

— MUTATIONS ESTHÉTIQUES ET STYLISTIQUES

Les débuts de l'opéra sont esthétiquement marqués par la primauté du texte sur la musique : dans un style déclamatoire, appelé *stile recitativo* ou *recitar cantando*, les récitatifs sont l'épine dorsale de l'œuvre, tant dramatiquement que musicalement. Cependant, la déférence totale de la musique envers le texte est vite contrebalancée par une nécessité de diversité en vue de plaire aux différents publics. On remarque ainsi un délaissement progressif du récitatif au profit de formes plus mélodiques telles que l'arioso, le mezz'aria et surtout l'aria. La diversité des écritures devient une condition *sinequanone* du plaisir des auditeurs, qui attendent une alternance entre récits et airs, mais aussi une variété expressive et émotionnelle. Citons par exemple le lamento – un air de lamentation sur une basse descendante – ou encore la *canzonetta* – une petite

chanson d’origine populaire de forme simple et à la mélodie facile à retenir –, qui permettent de servir divers propos narratifs et dramatiques. Mais au fil du siècle, l’aria devient la forme privilégiée des démonstrations de virtuosité, grâce à des chanteurs d’une agilité vocale remarquable. Les voix de castrats sont très recherchées et les interprètes font l’objet d’une idolâtrie sans pareille.

La situation économique des théâtres publics nécessite également quelques adaptations : si les premiers opéras comportaient beaucoup de chœurs, les opéras vénitiens du milieu du siècle font plutôt la part belle aux ensembles plus réduits tels que les duos, les trios ou les quatuors. Les ensembles instrumentaux sont également bien plus restreints qu’aux débuts de l’opéra et se composent généralement d’une basse continue (un instrument polyphonique comme le clavecin ou le théorbe et un instrument monodique grave à archet) et de quelques instruments mélodiques. Cette économie de moyens permet une marge d’improvisation musicale plus grande et un ajustement des effectifs en fonction des moyens des différents théâtres. L’adaptation de l’écriture musicale au budget disponible contribue ainsi à renouveler le style opératique en explorant d’autres façons de composer.

Concernant le livret, quelques éléments dramatiques et narratifs se fixent comme étant les ingrédients indispensables de l’opéra vénitien du milieu du XVII^e siècle : des intrigues multiples autour d’un ou deux couples nobles et d’un ou deux couples inférieurs, un mélange des registres (comique et tragique, pathétique et épique) et un goût du travestissement et des identités cachées sont autant de caractéristiques des arguments de l’époque. Si, au début du siècle, les sujets mythologiques sont privilégiés, ils sont peu à peu remplacés par des arguments plus historiques. Quant à l’articulation générale, elle se fixe peu à peu autour d’une structure en trois actes : le premier acte est dédié à la présentation des personnages et à l’exposition d’un problème, le deuxième à la complexification de l’intrigue par de nombreux rebondissements et le troisième consiste à résoudre des tensions pour mener au dénouement. Cependant, les livrets deviennent de plus en plus alambiqués, tirant parfois vers l’absurde. Cette complexification à outrance associée à la prépondérance grandissante des arias rend la narration de plus en plus difficile et contribuent au déclin de l’opéra vénitien à la fin des années 1660 et au cours des années 1670. Cependant, l’émulation artistique de Venise et les grands changements

socio-économiques de cette période ont permis à l’opéra de se développer de façon spectaculaire en une cinquantaine d’années, ouvrant la voie à des esthétiques nouvelles et des formes musicales inédites.

Claire Fraysse

— **SERVICE PASSERELLES – FESTIVAL D’AIX**
PÔLES ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE (EAC)
& SOCIO-ARTISTIQUE

Frédérique Tessier

Responsable Passerelles, responsable pôle EAC
frederique.tessier@festival-aix.com

Frédérique Moullet

Responsable pédagogique Passerelles
frederique.moullet@festival-aix.com

Marie-Laure Stephan

Responsable du pôle socio-artistique
marie-laure.stephan@festival-aix.com

Florence Bouvy

Pôle socio-artistique
Animation, insertion sociale et professionnelle
florence.bouvy@festival-aix.com

Floriane Brignano

Pôle socio-artistique
Médico-social, sanitaire et séniors
floriane.brignano@festival-aix.com

Jacqueline Gervais

Passerelles, suivi administratif
jacqueline.gervais@festival-aix.com

Yann Perret

Pôle EAC
Collèges et lycées professionnels
yann.perret@festival-aix.com

Elsa Taillard

Pôle EAC
Écoles élémentaires
elsa.taillard@festival-aix.com

Paul Tranié

Pôle EAC
Lycées généraux, enseignement supérieur et Opéra ON
paul.tranie@festival-aix.com

— **TEXTES :**

Timothée Picard

Dramaturge et Conseiller artistique du Festival d’Aix-en-Provence

Anne Le Berre

Ancienne élève de l’ENS de Lyon, où elle se forme en histoire et en musicologie, Anne Le Berre est chargée depuis 2021 de mettre en œuvre le projet de valorisation du patrimoine du Festival d’Aix-en-Provence. Elle prépare également une thèse consacrée à l’histoire du Festival (ENS de Lyon – EPHE).

Claire Fraysse

Agrégée de musique, normalienne (Ulm) et ancienne élève du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Claire Fraysse est doctorante contractuelle et chargée de cours en musique et musicologie à Sorbonne Université et Liège Université.

Création graphique : Irma Boom

Exécution graphique : Laurie Wagner