



**HAL**  
open science

## Orlando et les livrets d'opéra

François Jacquesson

► **To cite this version:**

| François Jacquesson. Orlando et les livrets d'opéra. 2020. halshs-02925525

**HAL Id: halshs-02925525**

**<https://shs.hal.science/halshs-02925525>**

Preprint submitted on 30 Aug 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Orlando et les livrets d'opéra

François Jacquesson

## Plan de l'article

0. Introduction	1
1. Présentation des deux romans	2
1.1. Le <i>Orlando innamorato</i> de Matteo Boiardo	2
1.2. L' <i>Orlando furioso</i> de Ludovico Ariosto	3
2. Un choix de personnages	3
3. Les intrigues	6
3.1. Il faut faire un choix	6
3.2. Carlo Capeci et Scarlatti (1711)	7
3.3. Grazio Braccioli et Vivaldi (1727)	10
3.4. Capeci et Haendel (1733)	14
4. Une esquisse de comparaison	17
4.1. Le 'pillage' des scénarios	17
4.2. La transformation du scénario de Capeci	17
4.3. Le nouveau scénario de Braccioli	19
5. Conclusion	20
Références	23

## 0. Introduction

Notre sujet n'est ni le *Roland furieux* de l'Arioste, dont il sera pourtant beaucoup question, ni les opéras qu'on en a « tirés » au début du XVIIIe siècle (Scarlatti, Vivaldi, Haendel), mais une comparaison des récits : comment transforme-t-on une intrigue, pour pouvoir s'en resservir ? Est-ce la « même histoire » ? Jusqu'à quel point peut-on conserver son titre à une histoire transformée ?

Ce n'est donc pas la musique qui va nous retenir, mais les livrets des opéras : ce qu'on a fait avec les personnages de l'Arioste, comment on les a choisis en simplifiant l'intrigue, comment on en a aussi ajouté, comme pour Dorinda chez Scarlatti et Zoroastro chez Haendel.

Ces histoires, d'abord dans le roman de l'Arioste, ensuite dans les opéras, sont pleines de magiciennes et magiciens, de fantaisie et de transformations étonnantes. N'est-ce pas l'occasion rêvée d'étudier les transformations d'une intrigue ?

NOTE sur l'orthographe des noms propres.

Les noms des personnages sont en italien, mais les orthographes diffèrent souvent, non seulement entre le Boiardo et l'Arioste, mais parfois même à l'intérieur d'un roman. Les éditions modernes essaient plus ou moins de normaliser cela. Les livrets d'opéra sont beaucoup moins longs et l'orthographe y est stable. La majorité de ces noms possède depuis longtemps une version française, que nous allons parfois utiliser. Les correspondances entre italien et français sont presque toujours évidentes, mais voici une table des correspondances des noms principaux. En italien les -o sont pour les hommes, les -a pour les femmes, Bradamante est une femme.

Alcina	Alcine		Marfisa	Marphise
Angelica	Angélique		Medoro	Médor
Astolfo	Astolphe		Orlando	Roland
Bradamante	Bradamante		Rinaldo	Renaud
Brunello	Brunel		Ruggiero	Roger

## 1. Présentation des deux romans

### 1.1. Le Orlando innamorato de Matteo Boiardo.

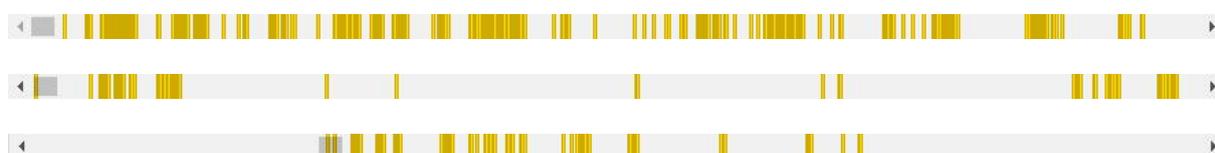
Tout remonte à deux romans en vers de la Renaissance italienne. Le premier est l'*Orlando innamorato*, dont les deux premiers livres ont été publiés en 1483 par Matteo Boiardo, poète courtisan à la cour des ducs d'Este, à Ferrare. C'est un roman d'aventure et d'amour aux épisodes entrelacés, comme on faisait depuis le XII<sup>e</sup> siècle : le narrateur suit tantôt un héros, tantôt un autre, revient à un précédent. Les épisodes se suivent, avec des interventions fantastiques et des coïncidences romanesques. Boiardo a inventé beaucoup, a créé les épisodes et leur rythme, mais il a « emprunté » des héros traditionnels, ceux qu'on attribuait au cercle de Charlemagne, et dont certains « remontaient » à l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* 'Histoire de Charlemagne et de Roland' – que nous connaissons par le Codex Calixtinus, écrit vers 1140.

En effet, pour entrelacer tant d'aventures, Boiardo avait besoin de nombreux héros. Voici les 30 qui sont le plus souvent cités dans son roman, avec le nombre d'occurrences :

Rinaldo	556	Sacripante	76
Orlando	530	Marsilio	67
Brandimarte	267	Turpino	66
Carlo (Magno)	205	Dudone	65
Rug(g)iero	169	Trufaldino	63
Astolfo	162	Fiordelisa	52
Grifone	132	Oliviero, Olivero	51
Gradasso	121	Bradamante	50
Rodamonte	120	Brunello	49
Agricane	113	Mandricardo	48
Agramante	111	Amone, Aimone*	47
Angelica	110	Morgana	46
Feragù, Feraguto	102	Argalia	43
Marfisa	97	Gano, Gaino	38
Aquilante	83	Gala/ifrone,	31

\*Ce nom intervient le plus souvent dans l'expression 'il fio de Amon', pour désigner Rinaldo.

Le nombre ne dit pas tout sur l'importance du personnage ; la façon dont il intervient à travers le roman, tout au long ou bien dans certains épisodes, doit être prise compte. Il suffit, pour le comprendre, de comparer les groupements d'occurrences, au long du livre, de trois personnages : Rinaldo, Gradasso et Marfisa. Le début du livre est à gauche la fin à droite, comme dans le sens de la lecture en italien.



## 1.2. *L'Orlando furioso* de Ludovico Ariosto

En 1532, paraît le texte complet de *L'Orlando furioso* 'le Roland furieux' de l'Arioste. Ce roman, qui aura encore plus de succès que le précédent, et emploie avec plus de malice explicite les conventions narratives de l'entrelacement, se pose dès le titre comme l'héritier du livre de Boiardo. Il lui emprunte des parties de l'intrigue (qu'on est donc plus ou moins censé connaître) et de nombreux personnages, tout en y ajoutant. Les 30 plus fréquents sont les suivants.

Ruggiero	760	Alcina	59
Orlando	340	Oliviero, Uliviero	54
Rinaldo	263	Sobrino	54
Carlo	197	Ferraù	48
Marfisa	181	Sansonetto	46
Agramante	158	Melissa	44
Bradamante	155	Malagigi	43
Zerbino	132	Medoro	41
Astolfo	129	Guidon Selvaggio	40
Rodomonte	127	Is(s)abella	39
Grifone	99	Sacripante	38
Angelica	86	Aquilante	37
Brandimarte	86	Ginevra	37
Gradasso	82	Ricciardetto	37
Mandricardo	79	Atlante	36

Depuis la liste de Boiardo, plusieurs ont disparu ici (entre parenthèses, le nombre d'occurrences dans l'Arioste) : Marsilio (34), Turpino (18), Dudone (1), Trufaldino (0), Fiordelisa (=Fiordiligi) (30), Brunello (35), Amone (27), Morgana (4), Argalia (7), Gano (1), Galafrone (6). On s'aperçoit que très peu (Trufaldino) ont complètement disparu, mais qu'un bon nombre ont perdu en importance.

Sont nouveaux (entre parenthèses le nombre d'occurrences dans Boiardo) : Alcina (0), Sobrino (24), Sansonetto (0), Melissa (0), Malagigi (=Malagise) (32), Medoro (0), Guidon Selvaggio (0), Isabella (0), Ginevra (0), Ricciardetto (16), Atlante (0). Les huit personnages qui n'apparaissent pas du tout dans le roman de Boiardo sont donc des inventions de l'Arioste, parmi lesquelles deux magiciennes qui jouent un rôle important, Alcina et Melissa – et Medoro.

## 2. Un choix de personnages

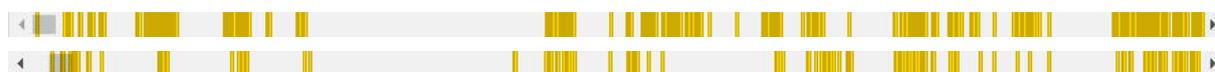
Dans les œuvres que nous allons examiner ensuite, nous allons rencontrer les personnages suivants. Presque tous proviennent du roman de l'Arioste (les innovations sont Dorinda et Zoroastro), et ils sont donnés ici par ordre alphabétique – ce que nous allons améliorer ensuite.

	Scarlatti 1711	Vivaldi 1727	Haendel 1733
Alcina		+	
Angelica	+	+	+
Astolfo		+	
Bradamante		+	
[Dorinda]	+		+
Isabella	+		
Medoro	+	+	+
Orlando	+	+	+
Ruggiero		+	

Zerbino	+		
[Zoroastro]			+

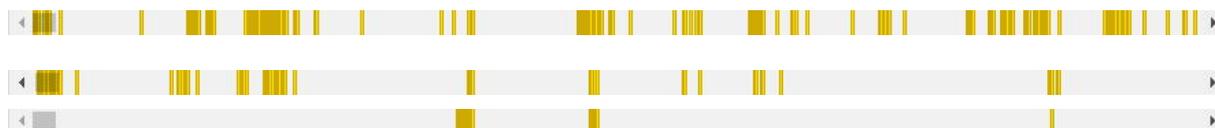
Pour mieux comprendre les relations entre les personnages, il faut maintenant raconter un peu l'histoire, selon l'Arioste. Tout raconter serait beaucoup trop long, et peu utile ici. Ceux qui veulent un résumé du *Roland furieux* entier peuvent aller voir celui que j'ai essayé de faire<sup>1</sup>. Pour nous, constatons que les trois personnages qui reviennent dans les trois œuvres citées ci-dessus sont Angelica et Medoro, et Orlando. Ceci nous permet de centrer notre description.

Orlando (=Roland) et Angelica sont deux personnages récurrents du roman, surtout Roland, comme on le voit (ci-dessus) au nombre important de ses mentions dans l'œuvre, et (plus bas) à leur distribution. Tandis que Ruggiero (=Roger) et Bradamante, qui forment en réalité le couple majeur du roman, sont amoureux l'un de l'autre et finiront par s'épouser, grâce au concours de la magicienne Melissa,



Les occurrences de Roger & Bradamante.

Roland est amoureux d'Angélique, mais en vain. Beaucoup de gens, à vrai dire, parmi les grands seigneurs, sont amoureux de la séduisante Angélique, fille de l'empereur de Chine. Presque par défi, et pour le plus grand amusement de l'auteur, Angélique va tomber amoureuse d'un soldat ignoré de tous et à demi-mort, Medoro.



Les occurrences pour Orlando, Angelica et Medoro.

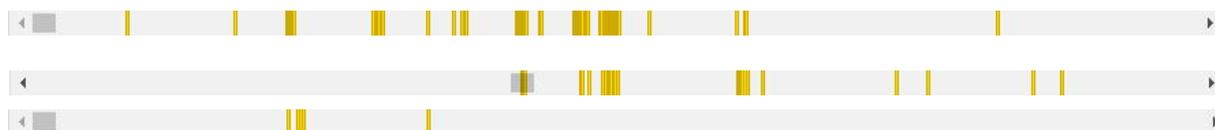
Elle le rencontre par hasard sur un champ de bataille où il est venu bravement récupérer le corps de son chef, tué au combat. Mais il est trouvé et sévèrement blessé par une patrouille ennemie, commandée par Zerbino. Angélique le trouve là (au chant XIX), l'aide à enterrer son chef, puis en apercevant un berger à cheval, lui demande de les emmener, Médor et elle, chez lui. Dans la maison du couple de bergers (dont les noms ne seront jamais donnés), Angélique va soigner Médor, et leur amour va rapidement trouver à s'accomplir. Et même à s'écrire, car tous deux, dans ce moment à l'abri de la guerre, et dans les bois, protégés et soignés par les bergers, vont graver leurs deux noms sur les arbres du voisinage. Médor va même y écrire un poème en arabe à la louange de sa Belle !

Après un mois de convalescence, nos deux amoureux quittent le couple des bergers, à qui Angélique donne un bracelet de grand prix. Par la suite, ni Medoro ni même Angelica (quoiqu'elle soit encore citée) ne joueront un grand rôle dans le roman. En revanche, plus tard (au chant XXIII), Roland toujours épris découvre sur les arbres les noms enlacés, le poème (apparemment, il sait assez l'arabe), et même reconnaît chez les bergers le bracelet précieux : c'est lui qui autrefois l'avait donné à Angélique ! Frappé de stupeur, Roland devient fou furieux. C'est ce qui donne son nom au roman, *Orlando furioso*, mais comme on voit il a fallu attendre XXIII chants pour le comprendre : la moitié du roman.

L'intrigue qui unit Zerbino et Isabelle est plus tragique. Nous avons rencontré Zerbino en commandant de la troupe qui a blessé Médor. Mais un peu plus tard, il se fait jeter en prison, chez le père du méchant

<sup>1</sup> 'Combattre l'Arioste : le plan du *Roland furieux*', [accessible ici](#).

Pinabello, alors qu'il conduisait une sorcière. Heureusement, Roland, qui avait bien plus tôt (au chant XIII) délivré Isabelle prisonnière d'un groupe de truands, arrive avec elle sur les lieux. Roland va libérer les prisonniers, et Zerbino retrouve avec joie son Isabelle (au chant XXIII). Roland s'éloigne alors à la poursuite de Mandricardo survenu entre temps. C'est alors qu'il va découvrir les inscriptions sur les arbres, et devenir fou. Il abandonne armes et armure et s'en va nu. Mandricard découvre alors, parmi les armes abandonnées, la célèbre épée Durandal et s'en empare ; Zerbino s'y oppose, et dans le combat (au chant XXIV) meurt. Isabelle inconsolable ne voudra plus quitter le cadavre de son ami, emporté pour être enterré.



Les occurrences pour Zerbino et Issabella+Isabella.

Les deux 'signatures' du bas donnent les occurrences de chacune des orthographes du nom.

Quant à Alcina et Astolfo qui, comme Roger et Bradamante, ne figurent que dans l'opéra de Vivaldi, ce sont deux personnages presque opposés. Cela se voit dès la distribution des occurrences de leur nom.



Les occurrences pour Astolfo et Alcina.

Astolfo, qui a des qualités de magicien, est un personnage récurrent du roman, mais son rôle sera surtout important vers la fin, car c'est lui qui ira dans la lune (aux chants XXXIV et XXXV) chercher l'esprit égaré de Roland, afin de le lui rendre – et clore ainsi la trame la plus visible de l'histoire : Roland ne sera plus fou. Alcine, elle, est une magicienne véritable mais hostile et apparaît surtout au début du roman : elle a créé (aux chants VI et VII) un palais enchanté où elle a capturé et transformé de nombreux paladins, comme Circé dans l'Odyssée. Heureusement, ses sortilèges seront détruits.

Maintenant, au lieu de l'ordre alphabétique, nous pouvons mieux grouper nos héros.

	Scarlatti 1711	Vivaldi 1727	Haendel 1733
Orlando	+	+	+
Angelica	+	+	+
Medoro	+	+	+
[Dorinda]	+		+
Isabella	+		
Zerbino	+		
Bradamante		+	
Ruggiero		+	
Astolfo		+	
Alcina		+	
[Zoroastro]			+

Zoroastre, dont nous reparlerons, est un personnage qu'Haendel a complètement inventé dans ce contexte, et Mozart un peu plus tard en fera le Sorastro de la *Flûte enchantée*. Il poursuit en tout cas la longue et fertile tradition du mage, sorcier, enchanteur, magicien – qui est indispensable à ce genre d'histoire, non sans intéressantes nuances.

Dorinda est un cas tout différent. Elle existait déjà, depuis le début : c'est elle, la bergère qui a recueilli et choyé Angélique et Médor dans leur refuge agreste. Mais elle n'avait pas de nom, c'est Carlo Capeci, le librettiste de Scarlatti, qui lui en a donné un<sup>2</sup>.

### 3. Les intrigues

#### 3.1. Il faut faire un choix

Bien sûr, les trois livrets que nous allons regarder ne sont pas les premiers. Dans un article sur 'Le *Roland furieux* à travers les livrets d'opéra', Roberta Ziosi a donné<sup>3</sup> un tableau que je reproduis ci-dessous. Au lieu de se borner à une liste des livrets, qui posent bien des problèmes<sup>4</sup>, elle a discerné des groupes significatifs de personnages, qui sont assez souvent repris en blocs, comme nous venons de le voir. Ainsi, dans le cas exemplaire Roland + Angélique + Médor, le plus célèbre même s'il n'est sans doute pas le plus important du roman de l'Arioste, elle signale déjà 8 livrets au XVIIe siècle, puis 30 au XVIIIe siècle !

La même vague de popularité se vérifie pour le groupe Alcine + Roger + Bradamante : 6 au XVIIe siècle puis 14 au XVIIIe siècle. On a donc une popularité analogue et déjà marquée des deux groupes au XVIIe siècle, puis une « explosion » – à ce niveau, il n'est pas inconvenant de parler de gloire – au XVIIIe siècle, mais qui cette fois marque une préférence pour le triangle d'Angélique, que poursuit Roland mais qui aime Médor, déjà un peu la comédie bourgeoise.

LES PERSONNAGES ET LEURS AVENTURES	LIVRETS QUI S'EN INSPIRENT Opéras et intermèdes	SIÈCLE	LIEUX
ROLAND – ANGÉLIQUE – MÉDOR	8	XVII <sup>e</sup>	Florence, Bologne, Rome, Venise, Lodi
			Versailles, Hanovre
	30	XVIII <sup>e</sup>	Rome, Venise, Naples, Mantoue, Modène, Padoue, Turin
			Vienne, Brunswick, Madrid, Guckuksbade, Bruxelles, Londres, Paris, Berlin, Wolfenbüttel, Prague, Vienne, Rosenberg, Lisbonne, Eszterháza
			Livourne, Turin, Naples
8	XIX <sup>e</sup>	Barcelone, Paris, Schwerin	
ALCINE – ROGER – BRADAMANTE	6	XVII <sup>e</sup>	Florence, Rome, Bologne, Trente, Parme
	14	XVIII <sup>e</sup>	Venise, Bologne, Rome, Milan, Turin, Padoue, Naples
			Paris, Londres, Prague
	6	XIX <sup>e</sup>	Venise, Naples, Modène
GUENIÈVRE – ARIODANT	2	XVII <sup>e</sup>	Gênes, Ferrare (1690)
	11	XVIII <sup>e</sup>	Florence, Venise, Naples, Milan, Rome
			Londres, Malte, Paris
	8	XIX <sup>e</sup>	Trieste, Naples, Turin, Milan, Mantoue, Parme, Florence
Lisbonne			
OLYMPE	4	XVII <sup>e</sup>	Venise, Parme, Naples, Rome
	6	XVIII <sup>e</sup>	Naples Naumburg, Londres
AUTRES	1	XVII <sup>e</sup>	Venise
	3	XVIII <sup>e</sup>	Venise
			Paris
1	XX <sup>e</sup>	Milan	

Le tableau de Roberta Ziosi.

Rappelons que notre propos n'est pas d'étudier cette tradition très nombreuse, ni ses raisons ni ses limites. Il est d'étudier la transformation des intrigues : les choix qu'on a dû faire. Et pour étudier cela, il faut se borner à quelques cas, qui procurent une possibilité de comparer. Il faut donc des livrets qui ne soient pas chronologiquement trop différents, mais qui ne se ressemblent pas.

<sup>2</sup> C'est du moins ce qu'il me semble. Un spécialiste de l'histoire de l'opéra aura une meilleure réponse.

<sup>3</sup> Roberta Ziosi, 2012, 'Les Pérégrinations du chevalier. Le *Roland furieux* à travers les livrets d'opéra', in Michel Paoli et Monica Preti (dir.), *L'Arioste et les arts*, Louvre éditions, 296-312.

<sup>4</sup> Sur les livrets vivaldiens, voir Bellina, Brizi et Pensa 1982, dans les Références.

### 3.2. Carlo Capeci et Scarlatti (1711)

Carlo Capeci (ou Capece) (1652-1728) était un juriste cultivé : né à Rome, il avait fait des études en Espagne, et avait vécu en France. Homme de théâtre et d'opéra, il faisait partie des cercles romains depuis le temps du salon de la reine Christine de Suède, en particulier de l'Académie des Arcadiens. La reine Christine avait essayé, contre les prélats bornés, d'installer un théâtre à Rome et quand Alessandro Scarlatti (le père de Domenico) voulut monter son premier opéra en 1679, on lui fit savoir que sa sœur ayant secrètement épousé un clerc, il n'avait pas à paraître. Christine envoya son carrosse pour aller le chercher<sup>5</sup>.

Christine mourut en 1689, mais le cercle du Cardinal Ottoboni conservait sa mémoire et son goût pour le théâtre. Quand Marie Casimire d'Arquien<sup>6</sup>, ex-reine de Pologne, vint à Rome en 1700, Carlo Capeci devint son secrétaire. Alessandro Scarlatti introduisit son fils Domenico (1685-1757) dans ce cercle et ce dernier composa régulièrement, à partir de 1709, sur des livrets de Capeci, des opéras pour le théâtre privé de la reine, au palazzetto Zuccari, où Haendel fréquentait aussi.

De cette période romaine de Scarlatti fils, pour la musique il ne reste presque rien<sup>7</sup> ; mais il reste le livret complet de Capeci pour *L'Orlando overo la Gelosa pazzia* 'Le Roland, ou la Folie jalouse', représenté en 1711 sur une musique de Scarlatti. L'opéra est en trois actes.

	Acte I		Acte II		Acte III
I 1	Orlando, Zerbino	II 1	Isabella	III 1	Medoro, Dorinda
I 2	Zerbino	II 2	Dorinda, Isabella	III 2	Isabella
I 3	Isabella, Zerbino	II 3	Zerbino, Dorinda	III 3	Isabella, Orlando, Zerbino
I 4	Angelica	II 4	Orlando, Zerbino	III 4	Angelica, Zerbino
I 5	Medoro, Angelica	II 5	Dorinda, Orlando, Zerbino	III 5	Angelica
I 6	Dorinda, Medoro	II 6	Isabella, Zerbino	III 6	Dorinda
I 7	Zerbino, Isabella	II 7	Angelica, Medoro	III 7	Angelica, Dorinda
I 8	Angelica, Dorinda, Zerbino, Isabella	II 8	Orlando	III 8	Orlando, Angelica
I 9	Orlando, Angelica	II 9	Angelica, Orlando	III 9	Orlando, Zerbino, Dorinda
I 10	Medoro, Angelica	II 10	Medoro	III 10	Angelica, Orlando
I 11	Dorinda, Medoro, Angelica	II 11	Angelica, Orlando	III 11	Tutti.

Les personnages dans *L'Orlando* de Capeci (1711).

Le trio Orlando, Angelica, Medoro est surligné en bleu ; Dorinda en vert.

Nous connaissons déjà le trio central : Orlando désire Angelica, qui aime Medoro ; par ailleurs, Zerbino et Isabella forment un couple. Entre ces deux groupes, l'astuce de Capeci (mais j'ignore s'il est

<sup>5</sup> Kirkpatrick, 1983 (1953), *Domenico Scarlatti*, p. 36.

<sup>6</sup> Marie-Casimire de la Grange d'Arquien (1641-1716) était née à Nevers, mais devient dame de compagnie de Marie-Louise de Gonzague, qui épousa Ladislas IV puis Jean Casimir, rois de Pologne. Marie-Casimire, après un premier mariage polonais (4 enfants, tous morts en bas âge) et la mort de son époux, épouse Jean III Sobieski en 1665 ; elle a 24 ans. Son mari devient roi de Pologne en 1672, et meurt en 1696. Catholique décidée, elle se retire à Rome en 1700 (elle a près de 60 ans), mais mourra au château de Blois. A Rome, elle s'est installée dans le palazzetto Zuccari, en haut de l'escalier de la Trinité des Monts, et c'est là qu'elle a créé un cercle littéraire et musical, dont Capeci fait partie.

<sup>7</sup> Kirkpatrick, p. 50-53. De la musique de Scarlatti, ne restent que l'acte I de *Tolomeo*, dix parties vocales pour *Tetide in Sciro*, et des morceaux d'*Amor d'un ombra*.

réellement l'inventeur, ou s'il y a eu un précédent) est d'introduire la bergère Dorinda, qui a de tendres sentiments pour Medoro. Comme les personnages sont identifiés comme de grands seigneurs et que même Medoro<sup>8</sup> est devenu un 'prince africain', que Dorinda soit donnée comme une *pastorella* est intéressant ; Capeci était membre de l'Académie des Arcadiens – et le mythe de l'Arcadie, remontant au poème de Sannazar, promeut les bergers. Qu'il s'agisse de bergers d'opéra, cela tombe très bien.

Voici un résumé assez détaillé pour suivre l'action et le rôle des personnages.

A/ (I 1 à 3) Orlando a délivré Zerbino, ils sont encore sur le champ de bataille ; ils évoquent tous deux la puissance de l'amour. Orlando confie à Zerbino le soin d'une jeune femme qu'il va lui envoyer. Zerbino, resté seul, se lamente sur la perte de son amoureuse, Isabella. La jeune femme arrive, et c'est Isabella. Zerbino, atterré, la repousse car il croit que Roland en est amoureux. Isabella proteste qu'elle et Roland, qui vient de la libérer des voleurs, ne sont pas amoureux. Zerbino explique que Roland s'est confié à lui.

B/ (I 4 à 6) Au village voisin, Angélique seule raconte la naissance de son amour pour Médor qu'elle a soigné. Médor arrive et tous deux se félicitent de leur amour. Angélique partie, Médor avoue craindre l'inconstance du sort et de l'amour ; il voit venir Dorinda qui l'aime, qu'il cherche à éviter, et qu'il fait semblant d'aimer ; il lui a dit qu'Angélique était sa sœur. Dorinda l'accuse d'être toujours accompagné ; il lui annonce qu'il devra partir, tout en assurant qu'il aimera toujours sa maison<sup>9</sup>. Restée seule, Dorinda se console avec ce discours faux.

C/ (I 7 et 8) Zerbino et Isabella sont arrivés au village. Il veut partir, elle proteste, expliquant que quand Roland saura qu'ils sont époux, il les laissera l'un à l'autre. Zerbino objecte qu'il ne pourrait pas demander cette grâce à un héros qui la mériterait mieux que lui. Révoltée, elle s'évanouit en menaçant de se suicider. Arrivent Dorinda et Angelica. Zerbino les prie de secourir Isabelle, une grande dame, aimée de Roland qui va arriver. Zerbino s'en va. Angelica utilise une pierre magique, et part à son tour, inquiète du sort de Médor. Dorinda voit Isabelle se réveiller, et aussitôt se plaindre. Elle invite Isabelle chez elle.

D/ (I 9 à 11) Roland qui approche tombe sur Angelica, qui pense qu'il est désormais amoureux d'Isabelle. Elle le lui reproche et il s'en défend. Elle lui dit qu'on lui a qui a révélé cet amour, et plus tard lui dit que ce témoin s'appelle Zerbino ; il lui répond que Zerbino n'est autre que le mari d'Isabella ; elle lui demande de retrouver Zerbino, aussi pour l'empêcher de voir Médor qui approche. Il a vu Roland, et veut mourir. Angelica le retient, lui rappelle son serment de la ramener chez elle, lui demande de la retrouver bientôt à la source des lauriers<sup>10</sup> ; ils s'embrassent. Survient Dorinda, qui trouve ce geste bien tendre pour un frère & une sœur. Angelica lui dit que Médor est son époux, et lui donne un bijou car ils vont s'en aller. Dorinda le prend, mais révèle qu'elle aimait Medoro, et qu'elle a beaucoup de peine.

E/ (II 1 à 6) Isabella se plaint d'être délaissée. Dorinda la rejoint, et après avoir tenté de la consoler, Isabelle s'en va. Restée seule, Dorinda reproche à Médor de l'avoir égarée. Arrive Zerbino, qui revient vers Isabella, et demande à Dorinda où se trouve celle qu'il a laissée. Dorinde, croyant qu'il s'agit d'Angélique, lui dit qu'elle s'est éloignée avec son amant ; elle sort. Zerbino croit qu'Isabella est partie avec Orlando, et veut mourir. Mais Orlando survient, et Zerbino explique que puisqu'il lui

<sup>8</sup> Angélique (en I, 5, p. 13) rappelle à Médor qu'il est *nepote d'Almonte, di Dardinel cugino* et surtout *da Angelica amato*.

<sup>9</sup> Medoro nomme le sentiment de Dorinda pour lui un *affetto cortese* et jure *che il dolce albergo sol delle tue mura, sarà per il mio petto sempre d'Amor il più gradito ogetto*.

<sup>10</sup> La *fonte degl' allori* est nommée (I 10, p. 25) *segretario fedel de' nostri amori*, ce qui suggère que c'est là que leurs noms sont inscrits. Ce sera confirmé en II 7 (p. 36).

a pris Isabelle, il doit le laisser mourir. Orlando proteste qu'il le cherchait au contraire pour le mener à Isabella. Zerbino raconte qu'il tenait cela de la *pastorella* qui arrive. Dorinda approche et révèle que les amants dont elle parlait n'étaient pas Orlando et Isabella, mais Angelica et Medoro. Orlando reconnaît alors sur Dorinda le bracelet donné autrefois à Angelica. Dorinda leur indique par quelle route les amoureux sont partis : Orlando y court. Zerbino dit à Dorinda que ce chevalier qui s'en va est Orlando. Dorinda s'en va, tandis qu'arrive Isabella : elle et Zerbino se réconcilient.

F/ (II 7 à 11) Angelica et Medoro sont à la source des lauriers : ils se disent leur amour et leurs souvenirs. Angelica restée seule évoque son ancien sentiment pour Orlando, puis s'en va. Celui-ci, seul, vient dire son amour outragé, puis découvre les noms partout inscrits. Il entre dans la grotte, découvre Angelica. Elle s'enfuit et il la poursuit. Medoro plus loin les voit, et se précipite à leur suite. Nous voyons maintenant Angelica attendant Medoro, qui n'arrive pas. Orlando la découvre. Elle met alors dans sa bouche l'anneau magique, et devient invisible. Orlando enrage<sup>11</sup> et fait un discours aux Enfers.

G/ (III, 1) Medoro attend Angelica près de chez Dorinda. Celle-ci paraît et l'accueille dans sa maison. Elle n'espère plus mais elle l'aime.

H/ (III, 2 à 5) Isabella, seule, espère qu'enfin elle connaîtra un bonheur certain. Arrive Orlando fou qui lui dit son amour. Zerbino, qui survient, l'entend et retombe dans erreur antérieure. Mais la folie de Roland apparaît vite, il confond les personnes, jette heaume et épée, et s'en va. Tandis qu'Isabella emporte les armes chez Dorinda, Zerbino va voir où va Orlando, et rencontre Angelica, qui va chez Dorinda en espérant y trouver Medoro ; il lui dit la folie d'Orlando, et qu'elle est la cause. Elle l'admet et confie à Zerbino un anneau pour guérir Orlando.

I/ (III 6 à 9) Dorinda solitaire regarde la campagne dévastée par le fou ; dans les ruines de sa maison sont morts Isabella et Medoro. Arrive Angelica, à qui Dorinda dit le malheur survenu. Dorinda s'en va, laissant Angelica fouiller les ruines. Survient Orlando qui, la prenant pour diverses sorcières, veut tuer Angelica ; ce qu'elle réclame. Il l'entraîne et la précipite d'un rocher, puis s'endort. Arrive Zerbino, qui lui passe au doigt l'anneau d'Angelica. Dorinda survient, qui lui raconte qu'Orlando a tué Angelica, et enterré sous son toit Medoro et Isabella. Zerbino se désespère et s'en va, pendant qu'Orlando se réveille. Dorinda dit à Orlando qu'il a tué Isabella et Angelica. Il prononce de grands mots désespérés, et Dorinda s'enfuit. Orlando, comprenant l'étendue de sa folie, veut se jeter aussi dans le précipice.

J/ (III 10-11) Mais voici Angelica vivante, qu'un berger a sauvé du précipice. Quant à Isabella, elle vit aussi, car Medoro l'a sauvée au dernier moment. Angelica s'offre à la fureur de Roland, puisque Medoro est sauf. Tous demandent à Orlando la grâce de Medoro, ce qu'il accorde volontiers. Isabella retrouve Zerbino, et Medoro Angelica. Dorinda les invite, sa maison détruite, dans un pavillon.

Dans sa page d'introduction (en italien ici en note<sup>12</sup>), Capeci justifie les changements massifs qu'il fait subir à l'intrigue du roman, en expliquant qu'une œuvre du registre tragique (la sienne) doit se

<sup>11</sup> Et io più non son' io (...) sono lo spirito moi da me diviso (II, 11, p. 42).

<sup>12</sup> L'Argomento di questo Dramma è per se stesso a bastanza noto, e pochi saran quelli, che non l'habbiano, o letto nell'impareggiabile Poema di Ludovico Ariosto, o almeno udito favellarne comunemente ; Onde sarebbe vana fatica il cercare di meglio spiegarlo, tanto più, che si è procurato non discostarsi da un così celebre Autore, se non quanto ho portato l'obbligo delle unità del tempo, & azione, rechieste più strettamente nel Tragico, che nell'Epico ; e perciò si fa risanare Orlando dal furore, non con l'ampolla portata da Astolfo, ma con l'Anello di Angelica, col quale un' altra volta, narra il Boiardo, che ritornò in se stesso quando per la forza di un' incanto

conformer aux « unités de temps et d'action » plus que l'Arioste n'a dû le faire dans le registre épique ; d'où l'emploi de l'anneau d'Angélique pour guérir rapidement Roland de sa folie.

Bien sûr, c'est loin d'être le seul changement décisif que Capeci opère pour faire tenir dans un opéra de deux ou trois heures un poème de plus 38 000 vers ! et où agissent des dizaines de personnages. Un changement plus important encore est le développement de Dorinda, qui dans l'Arioste n'a pas de nom ni d'importance, et apparaît ici dans 11 scènes sur 33, plus souvent qu'Isabella.

Les historiens de la musique et de l'édition<sup>13</sup> semblent s'accorder sur le fait que « l'exploitation » ou si l'on veut « le succès » du roman doit beaucoup, d'une part à la passion des cours d'Europe pour le théâtre et le ballet, ou les divertissements à spectacle, auxquels les fantaisies de l'Arioste offraient foison d'idées, ou sa mode foison de prétextes, et d'autre part à des choix récurrents dans ce que le roman offrait. Car ce sont souvent les mêmes épisodes qu'on retrouve lorsqu'il s'agit de faire des extraits, ou de monter un spectacle. Ce sont d'abord le trio Roland-Angélique-Médor qui permet des effets tragiques et tendres, ensuite le registre « magique » du palais fabuleux d'Alcine ou le Voyage d'Astolphe – comme le seront, avec Le Tasse, le combat de Tancrède et Clorinde ou l'île enchantée d'Armide.

Dans le livret de Capeci, l'épine dorsale de l'intrigue est le trio Roland-Angélique-Médor, avec un Roland représenté comme un baron ivre de lui-même (la folie qui l'atteint, en ce sens, n'a rien d'in vraisemblable), Médor comme un malheureux peinant à prendre de l'importance, et Angélique entre les deux, plus dépeinte comme une grande coquette amoureuse d'un manant, qu'elle ne l'est dans le roman. L'intrigue de Zerbino et Isabelle est secondaire : ils se retrouvent au début, mais la stupidité de Zerbino, son goût de l'honneur, surtout quand il est dû au Maître, sa façon de se méprendre sur les sentiments des autres, font qu'il ne se réconciliera avec son Isabelle qu'à la fin. Socialement, ils font aussi une « petite noblesse » qui rend le rôle de Dorinda moins inattendu. C'est Dorinda qui recueille tout le monde, qui fait la bonne fille, tombe amoureuse mais n'en veut à personne. Comme si l'échelle sociale était l'exact baromètre de la susceptibilité : en haut Roland, prêt à ferrailer pour tout, mais qui devient fou, en bas Dorinda qui prend soin de tous, et ne méprise personne.

### 3.3. Grazio Braccioli et Vivaldi (1727)

Dans sa somme sur les opéras de Vivaldi, Reinhard Strohm en indique trois qui nous intéressent : *Orlando furioso* (1713-1740), *Orlando finto pazzo* (1714), *Orlando* (1727). Tous sont sur des livrets de Grazio Braccioli (1682-1752). Ce juriste de Ferrare, qui était comme Capeci membre de l'Académie des Arcadiens, a écrit de nombreux livrets à partir de 1710, et souvent pour le théâtre Sant' Angelo, à Venise, dont les Vivaldi père et fils étaient les 'impresarii', les régisseurs.

En novembre 1713, fut représenté à Sant' Angelo un *Orlando furioso* dont Braccioli avait écrit le texte et Giovanni Ristori la musique. L'année suivante, en novembre 1714, vint un *Orlando finto pazzo* (texte Braccioli, musique d'Antonio Vivaldi), qui semble-t-il n'eut pas de succès, de sorte qu'en décembre on reprit l'*Orlando furioso* de l'année précédente, avec un texte semblable mais, pour la musique, plusieurs contributions de Vivaldi. Enfin, bien plus tard, en novembre 1727 alors que Vivaldi était déjà

---

havea perduto, e memoria, e senno : Onde non è inverisimile, questo nuovo avvenimento appoggiato sul primo, con gli altri, che si fingono per maggior vaghezza dell'Opera, non contrarii a quelli del sopradetto Poema.

<sup>13</sup> Voir Nicoletta Guidobaldi, 2003, La Réception de l'*Orlando furioso* dans l'édition musicale française après 1550, in R. Gorriss-Camos (dir.), 2003, *L'Arioste et Le Tasse en France au XVIe siècle*, 27-37.

célèbre, on reprint le texte de l'*Orlando furioso* précédent avec quelques adaptations, et une musique largement nouvelle. C'est à cette dernière version<sup>14</sup> que nous nous intéressons.

Voici les personnages avec leur description, selon le livret.

Orlando	inamorato d'Angelica.	épris d'Angélique
Angelica	Amante poi Sposa di Medoro.	amoureuse puis épouse de Médor
Alcina	Maga inamorata di Ruggiero.	magicienne éprise de Roger
Bradamante	Sposa di Ruggiero, poi in Abito da Uomo sotto nome di Aldarico.	épouse de Roger, puis en habit d'homme sous le nom d'Aldaric
Medoro	Amante poi Sposo di Angelica.	amoureux d'Angélique
Ruggiero	Sposo di Bradamante.	époux de Bradamante
Astolfo	inamorato di Alcina.	épris d'Alcine

Sont également indiqués les changements de décor, qui nous aident à comprendre l'action.

Acte I	Cour du palais d'Alcine (sc. 1 à 5)
	Jardin délicieux d'Alcine, près de son palais enchanté. Dans ce jardin se trouvent les deux fontaines dont l'une éteint et l'autre allume l'amour. Au loin, une tempête sur la mer. (sc. 6 à 13)
Acte II	Bosquet délicieux avec recoins de verdure. (sc. 1 à 4)
	Paysage alpestre avec un précipice rocheux qui se termine en caverne horrible, où l'on ne voit aucune issue. (sc. 5 à 9)
	Recoin agréable dans un bosquet délicieux. (sc. 10 ?)
	Campagne au pied d'une colline avec divers bosquets à l'ombre desquels on voit de la vaisselle disposée, dont la tasse nuptiale pour Angélique et Médor. (sc. 11 à 13)
Acte III	Vestibule au-devant du temple d'Hécate infernale, avec un mur d'acier fermant la perspective. (sc. 1 à 3a)
	Le mur d'acier se fend et l'on découvre le temple d'Hécate : dans le temple, la statue du fameux magicien Merlin appuyée à une urne contenant ses cendres, qui est enclose de balustres de fer que garde l'invulnérable Aronte armé de sa massue. Sur un côté, l'autel d'Hécate. (sc. 3b à 10a)
	Une fois déplacée la statue de Merlin, l'île reste déserte, toute escarpements et rochers, avec un arbre où les armes de Roland sont suspendues en trophée. Au loin, a mer avec des navires pour s'embarquer. (sc. 10b à la fin)

	Acte I		Acte II		Acte III
I 1	Angelica, Alcina	II 1	Alcina, Astolfo	III 1	Astolfo, Ruggio
I 2	Alcina, Orlando, Astolfo	II 2	Astolfo, Bradamante	III 2	Ruggiero, Bradamante*
I 3	Orlando, Astolfo	II 3	Bradamante, Ruggiero, Orlando	III 3	Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 4	Orlando, Bradamante	II 4	Ruggiero, Orlando	III 4	Orlando, Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 5	Orlando	II 5	Angelica, Medoro	III 5	Angelica, Orlando, Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 6	Angelica, Medoro	II 6	Angelica, Orlando	III 6	Orlando, Alcina, Bradamante*, Ruggiero

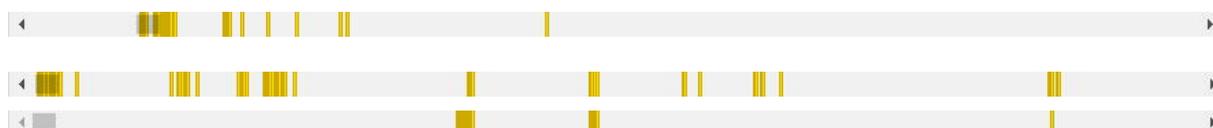
<sup>14</sup> L'édition originale du livret, scannée, est [disponible ici](#).

I 7	Alcina, Angelica, Medoro	II 7	Astolfo, Angelica, Orlando	III 7	Ruggiero, Medoro
I 8	Orlando, Alcina, Angelica, Medoro	II 8	Orlando, Angelica	III 8	Angelica, Ruggiero, Medoro
I 9	Orlando, Medoro, Alcina	II 9	Orlando	III 9	Angelica, Medoro
I 10	Alcina, Medoro	II 10	Bradamante, Ruggiero	III 10	Orlando
I 11	Alcina, Ruggiero	II 11	Angelica, Medoro, Alcina	III 11	Alcina, (Orlando), Bradamante, Ruggiero
I 12	Bradamante, Alcina, Ruggiero	II 12	Angelica, Medoro	III 12	Angelica, Medoro, Alcina, Bradamante, Ruggiero
I, 13	Alcina, Bradamante	II 13	Orlando	III 13	tutti

Les personnages dans l'*Orlando furioso* de Braccioli (1713, repris 1727), selon le livret de 1727.

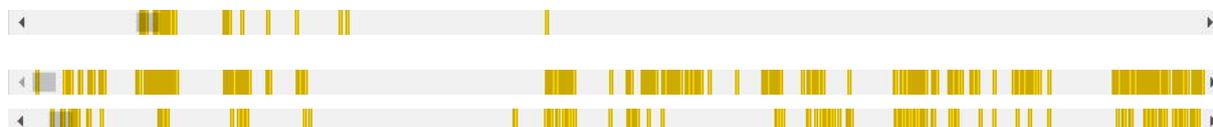
Le duo Angelica & Medoro est surligné en bleu ; Orlando en vert.

Il faut noter d'abord que les lieux de l'action ne sont pas chez Dorinde et dans les bois alentour, comme dans le livret de Capeci quelques années plus tôt, mais chez Alcine.



Alcina, Angelica, Medoro dans le roman de l'Arioste. Les mentions des noms.

Dans le roman de l'Arioste, l'histoire d'Angelica et Medoro ne croise jamais celle d'Alcine (comme on peut le voir sur les schémas ci-dessus) ; en revanche, celle de Roger et Bradamante est intimement liée, pour une période du moins, aux sortilèges d'Alcine (comme on voit ci-dessous).



Alcine, Roger et Bradamante dans le roman de l'Arioste. Les mentions des noms.

Dans le roman, Bradamante (chant IV) tandis qu'elle est chez le méchant Pinello, voit passer dans les airs le mage Atlante, chevauchant son hippogriffe pour rejoindre son château. Volant à Brunello son anneau magique, Bradamante parvient à capturer Atlante (qui révèle qu'il veille sur Ruggiero) et à s'emparer de l'hippogriffe. Arrivés au château, Atlante le fait disparaître et s'esquive, mais ceux qui étaient prisonniers dans le château sont libres, en particulier Ruggiero, heureux de retrouver Bradamante. L'hippogriffe se laisse chevaucher par Roger, et l'emporte dans les airs.

Nous retrouvons Ruggiero plus loin (chant VI) qui atterrit dans l'île magique d'Alcina avec son hippogriffe, qu'il attache à un arbre, lequel arbre se révèle être Astolfo métamorphosé. Alcina est une puissante magicienne qui, ayant dépouillé sa voisine et sœur Logistilla, asservit ses amants successifs. Ruggiero entre dans le domaine d'Alcina, paré de beaux jardins, puis (chant VII) dans son château. Et bientôt, succombant au charme d'Alcina, il oublie son premier propos. Cependant, son amoureuse Bradamante est désespérée, et obtient le secours de la fée Mélissa, qui vient secrètement au château faire honte à Ruggiero. Elle lui passe au doigt l'anneau que Bradamante lui a confié, détruisant les charmes d'Alcina. Pendant que Mélissa (chant VIII) détruit le palais et rend leur forme à ceux qu'Alcina avait métamorphosés, Roger s'échappe et cherche à rejoindre la demeure de Logistilla.

Comme on voit, il n'est pas question d'Angelica dans toute cette affaire. C'est Ruggiero, retrouvé par nous plus loin (au chant X), qui, apprenant de Logistilla comment conduire l'hippogriffe, faisant sur l'animal une croisière de plaisance, découvre par hasard Angelica attachée au rocher, la libère du monstre marin, et lui donne l'anneau magique. Enflammé par la belle, il se prépare à la violer, mais grâce à l'anneau elle devient invisible. Bien plus tard encore (chant XII), par un caprice très adroit de l'auteur, Roland qui a entendu un cri s'écarte de son chemin, croit voir Angelica, et se retrouve dans le château d'Atlante (disparu au chant IV) : il y rencontre beaucoup de ses amis car la magie du château, c'est que chacun croit y avoir vu ce qui lui manque. Angelica elle aussi y parvient et, ayant un moment ôté son anneau, est aperçue et s'enfuit. C'est à l'issue de cette fuite que, beaucoup plus tard encore (au chant XIX) traversant un champ de bataille, elle va y rencontrer Medoro.

Pour « compacter » son drame en trois actes, en dépit des adroites digressions du roman, Grazio Braccioli a dû remanier beaucoup ! Voici le résumé de Reinhard Strohm<sup>15</sup>.

Acte 1. Dans son palais enchanté, Alcine promet son aide à Angélique qui, fuyant Orlando, a perdu trace de son futur époux, le pauvre et charmant Médor. Roland survient malgré Astolphe, qu'il reconnaît ensuite comme son cousin. Alcine invite Roland à rester mais Astolphe, amoureux envoûté, l'avertit du danger. Bradamante apparaît, à la recherche de Roger. Roland se souvient de la prophétie de Malagigi selon laquelle, s'il reprend à Alcine les cendres de Merlin, il sera heureux dans ses amours. Angélique, errant sur le rivage, entend un rescapé d'un naufrage ; elle vient à son aide, c'est Médor. Alcine le soigne avec des sortilèges. Comme Roland intervient, Angélique détourne sa jalousie en présentant Médor comme son frère, tout en calmant la jalousie de Médor. Roger arrive sur l'hippogriffe ; Alcine le fait boire à la fontaine d'amour, et il s'éprend d'elle. Bradamante, qui s'en aperçoit, intervient sans succès ; Roger ne la reconnaît pas.

Acte 2. Bradamante surprend une conversation entre Alcine et Astolphe et, en utilisant l'anneau qui la rend invisible, voit comment Alcine transforme Astolphe en myrte. Inversant le charme, elle délivre Astolphe. Avec l'aide de Roland et de l'anneau, elle fait en sorte que Roger la reconnaisse, et se repente. Angélique a conduit Médor dans la montagne, pour se débarrasser de Roland, qu'elle médite de tuer dans cet endroit. Astolphe cherche à avertir Roland, mais elle parvient à le renvoyer, entraîne Roland dans une caverne sans issue, dont il parvient pourtant à se sortir. Alcine, costumée en chasseresse, est à la recherche de Roger, qui est en train de se réconcilier avec Bradamante. Dans un paysage magnifique, Angélique et Médor célèbrent leur mariage, avec un chœur de chasseurs et Alcine, qu'ils plaignent d'avoir perdu Roger. Ils écrivent le témoignage de leur mariage sur l'écorce d'un arbre, que Roland découvre : il devient fou.

Acte 3. Devant le temple d'Hécate, Astolphe, Roger et Bradamante cherchent comment venger Roland, qu'ils croient mort. Alcine ouvre le temple. Bradamante fait semblant d'être le guerrier Ardalice, cherchant de l'aide contre Roger. Mais Roland survient : atteint de folie, il entoure Alcine de compliments en français en dansant 'la folie' ; Angélique passe en chantant, Alcine réplique avec une strophe du *Roland furieux* et Roland, qui voulait l'imiter, devient plus menaçant. Toujours déguisée en Ardalice, Bradamante apprend d'Alcine comment venir à bout du guerrier invulnérable qui garde les cendres de Merlin. Roger, Médor et Angélique discutent la fidélité et l'honneur, et Angélique espère emmener Médor dans son royaume. Roland, non sans courage, attaque Aronte, en croyant que la statue de Merlin est Angélique ; il déplace la statue, le temple disparaît avec tout le palais d'Alcine, et l'île est changée en désert. Roland s'endort. Alcine s'enfuit en essayant de tuer Roland, mais elle en est empêchée par Bradamante et Roger. Angélique et Médor sont arrêtés, et

---

<sup>15</sup> Strohm, op. cit. p. 130-131.

Astolphe revient avec une torche dont la vue guérit Roland. On chasse Alcine. Roland, libéré des pièges de l'amour et de la jalousie, fait des vœux pour le bonheur d'Angélique et Médor.

L'idée générale est claire : pour s'assurer du succès, Braccioli veut agglomérer deux épisodes parmi les plus célèbres de toute l'œuvre : l'histoire du palais d'Alcine et celle de la folie de Roland découvrant qu'Angélique aime Médor. Mais comme les deux épisodes appartiennent (voir plus haut) à deux moments très différents du roman, le voici forcé « d'adapter ». Il nous transporte sur une île, indispensable à l'épisode d'Alcine, et doit y amener Médor non plus comme le blessé d'une bataille, mais comme un naufragé échoué qu'Angélique découvre sur une plage. Quant à l'épisode de la tombe de Merlin, elle est plus ou moins dérivée du tout début (chant III) du roman de l'Arioste.

Le « scénario » de Braccioli emprunte donc les personnages et plusieurs épisodes du roman, mais il les refond complètement pour obtenir une intrigue plus dense. Mais « plus dense » est-il le bon mot ?

Ce qu'il veut, c'est quelque chose qui tienne au théâtre, la durée d'un spectacle. C'est le 'media' qui impose, sinon tout à fait son langage comme on le dit trop vite, du moins sa temporalité, son déroulement dans le temps. Et sur ce point, il est clair que Braccioli modifie le système dramatique du roman. Ce « système » était construit sur la dispersion : un épisode commençait quand nous suivions une des protagonistes, mais l'auteur suspendait ce fil (arbitrairement, en apparence) pour reprendre le fil d'un autre héros. Prenant l'un, le laissant pour prendre l'autre ou inversement, l'auteur proprement magique du roman semblait évoluer dans un monde de marionnettes, dont il tenait les fils. C'est qu'il savait qu'il avait le temps, dont il était le maître.

Les longs romans dont l'auteur est le magicien continueront après L'Arioste et le Tasse. Le XVII<sup>e</sup> siècle aura Madeleine de Scudéry et *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), un des plus longs romans jamais écrits avec plus de 2 millions de mots, et sa *Clélie* (1654-1660), qui ont eu un succès considérable. Mais ces romans-fleuves font bien voir, par contraste, l'aspect « crispé » d'une soirée théâtrale où, lorsqu'on sort du spectacle, tout est fini. Rien n'est plus différent, finalement, qu'un roman qu'on lit soir après soir et un drame au théâtre.

### 3.4. Capeci et Haendel (1733)

« Chef d'œuvre indiscutable, encore que trop méconnu », écrivait Jean Gallois à propos de *l'Orlando*, en 1980, dans sa biographie musicale de Haendel. Il n'est plus méconnu, mais c'est toujours un chef d'œuvre – comme *l'Orlando* de Vivaldi en 1727, du reste, qui est pourtant si différent. En vérité, on reste stupéfait de ce flot continu d'opéras passionnants pendant toutes ces années-là. Cela évoque, si l'on veut, certaines périodes prodigieuses du cinéma – bien plus tard.

Quand Jean Gallois écrivait cela, il pensait à vrai dire surtout à la musique de Haendel, et à cette série d'arias exceptionnelles que comporte l'opéra. Chacun des auditeurs, je suppose, a ses préférées. Le *Quando spieghi i tui tormenti* ou le *Se mi rivolga al prato*, tous deux pour Dorinda, le *Verdi piante* pour Angelica, parmi d'autres, me semblent s'imposer.

Puisque je viens de citer Dorinda, et Capeci dans le titre de cette section, les lecteurs se disent que nous sommes revenus au début du siècle. Pas vraiment, car les personnages de l'opéra de Haendel sont moins nombreux que ceux du Scarlatti de 1711 – vingt-deux ans auparavant puisque nous sommes maintenant en 1733. Je reprends ci-dessous le tableau de la section 2. Il est exact que Haendel est revenu au livret de Capeci, mais non moins exact qu'il l'a beaucoup « adapté », comme nous le verrons. On ne sait pas exactement qui a modifié le livret de Capeci, si c'est un « professionnel » dont on n'a pas la trace, ou si c'est Haendel lui-même. Mais « l'adaptation » est allée dans le sens de la simplification.

	Scarlatti 1711	Vivaldi 1727	Haendel 1733
Orlando	+	+	+
Angelica	+	+	+
Medoro	+	+	+
[Dorinda]	+		+
Isabella	+		
Zerbino	+		
Bradamante		+	
Ruggiero		+	
Astolfo		+	
Alcina		+	
[Zoroastro]			+

Haendel a tout enlevé. Capeci, souvenons-nous, avait jugé bon de border l'intrigue majeure (le trio Orlando-Angelica-Médoro) par le contrepoint de Zerbino et Isabella, qui permettait de créer un volume utile entre le trio et Dorinda la *pastorella*. Cela conservait une sorte de jeu alternatif entre les épisodes, au lieu de transformer le roman en mouchoir de poche.

Il reste vrai que la Renaissance a inventé le 'roman court', ce que nous appelons 'la nouvelle'<sup>16</sup> - un mot d'origine italienne, la *novella*. Au départ, les *novelle* sont des contes bourgeois, chez Boccace au XIV<sup>e</sup> siècle, dans les *Cent nouvelles nouvelles* au XV<sup>e</sup> siècle, puis chez Marguerite de Navarre au siècle suivant, dans son *Heptaméron*. Mais chez ces auteurs, il s'agit de collections – qui poursuivent à certains égards les collections d'anecdotes héritées de l'Antiquité ou du monde byzantin<sup>17</sup>. Dans un roman, une nouvelle, ou même ici dans un opéra, il faut une fin – et généralement une « bonne fin », sinon une « fin heureuse ». Voici le résumé de Piotr Kaminski<sup>18</sup>.

Acte 1. Le magicien Zoroastre lit dans les étoiles l'avenir glorieux d'Orlando qui, pour l'instant, est l'esclave de l'amour. Zoroastre l'exhorte à abandonner ce chemin fatal, son éloquence parvenant à toucher l'âme du héros. Dans un charmant bosquet vit la bergère Dorinda. On entend des bruits d'armes : c'est Orlando qui libère une princesse harcelée par des brigands. Dorinda, amoureuse du beau prince Medoro, est très impressionnée. Paraît la princesse Angelica, adorée d'Orlando. Pourtant, depuis qu'elle a sauvé la vie du prince Medoro, elle n'aime plus que lui. Ils se jurent fidélité. Angelica n'ignore pas la valeur de l'amour qu'elle prodigue. Medoro n'ose pas franchement repousser Dorinda, bien que la jeune fille sache à quoi s'en tenir. Zoroastre met en garde Angelica contre la vengeance possible d'Orlando qui surgit devant elle, renouvelant ses serments. Elle feint la jalousie. Pour ses beaux yeux, Orlando est prêt à tout. Angelica et Medoro se font surprendre par Dorinda, et lui avouent l'amour qui les lie.

Acte 2. Dorinda, folle de douleur, trahit à Orlando le secret des amants. Orlando souffre. Zoroastre enjoint à Angelica et Medoro de fuir la fureur d'Orlando. Avant de partir, Medoro grave leurs noms dans l'écorce d'un arbre. Angelica espère la compréhension du héros. Orlando voit les noms gravés dans l'arbre et éclate de fureur. Angelica prend congé de la belle contrée. Orlando la surprend et la

<sup>16</sup> Je ne dis pas que la 'nouvelle' est un 'roman court'. Mais d'une part que comme description préliminaire, l'expression de 'roman court' est utile (pourquoi il l'est, est une autre affaire), d'autre part et surtout que l'évolution de la 'nouvelle' et celle du 'drame' sont intéressantes à comparer.

<sup>17</sup> On le voit bien dans l'œuvre de Pierre Boaistuau (1517-1566) qui, outre son œuvre propre 'd'histoires tragiques' et 'prodigieuses', est aussi l'éditeur des nouvelles de Marguerite de Navarre.

<sup>18</sup> Piotr Kaminski, 2003, *Mille et un opéras*, Fayard. Dans la notice sur *Orlando*, l'argument est p. 589-590. J'ai ôté la mention des airs, que Kaminski donne systématiquement.

poursuit. Soudain, devant ses yeux ébahis, un nuage emporte la princesse. Déchiré par la jalousie, le héros plonge dans la folie.

Acte 3. Medoro cherche Angelica dans la demeure de Dorinda. Il aimerait partager les sentiments de la bergère ; hélas, son cœur ne bat que pour la princesse. Surgit Orlando qui, dans son délire, prend Dorinda pour Angelica et veut l'entraîner avec lui. Orlando se sent une force surhumaine ; il s'éloigne. Angelica espère sa guérison, alors que Dorinda réfléchit sur la nature de l'amour. Zoroastre décide d'user de sa manie pour sauver le héros. Dorinda apprend à Angelica que, dans sa fureur, Orlando a détruit sa maison où il a enterré vivant le pauvre Medoro. Angelica défie le héros fou qui la prend pour un monstre, avant de la jeter dans un précipice, d'où elle est sauvée par les génies de Zoroastre. Orlando s'endort. Zoroastre fait descendre du ciel une liqueur magique grâce à laquelle il guérit Orlando. De la bouche de Dorinda, le héros épouvanté apprend que dans sa folie, il a tué Angelica et Medoro. A cette nouvelle, il veut se suicider. Heureusement, Zoroastre fait revenir les amants, bien vivants. Orlando triomphera désormais de lui-même, se mettant au service de Mars.

	Acte I		Acte II		Acte III
I 1	Zoroastre	II 1	Dorinda	III 1	Medoro, Dorinda
I 2	Orlando, Zoroastre	II 2	Orlando, Dorinda	III 2	Dorinda
I 3	Orlando	II 3	Orlando	III 3	Orlando, Dorinda
I 4	Dorinda, Orlando	II 4	Angelica, Medoro, Zoroastro	III 4	Angelica, Dorinda
I 5	Angelica, Medoro	II 5	Angelica, Medoro	III 5	Dorinda
I 6	Dorinda, Medoro	II 6	Angelica	III 6	Zoroastro (et génies)
I 7	Dorinda	II 7	Orlando	III 7	Angelica, Dorinda
I 8	Zoroastro, Angelica, Orlando	II 8	Angelica, Orlando	III 8	Orlando, Angelica
I 9	Orlando	II 9	Medoro	III 9	Orlando, Zoroastro, Dorinda
I 10	Medoro, Angelica	II 10	Angelica, Orlando	III 10	tutti.
I 11	Medoro, Angelica, Dorinda	II 11	Orlando		

La distribution des personnages dans l'Orlando de Haendel (1733).

Zoroastre est surligné en bleu, Dorinda en vert.

Le personnage de Zoroastre, qui est la nouveauté introduite par Haendel, apparaît surtout au début et à la fin. Son rôle dans l'intrigue est ambigu : c'est lui qui sauve Angelica de la mort (III, 6) et guérit Orlando (III, 9), mais d'autre part dans le reste il se borne à donner des conseils qui le plus souvent ne sont pas suivis !

Le Zoroastre<sup>19</sup> des librettistes n'a bien sûr pas grand-chose à voir avec le véritable Zarathoustra, que les savants spécialistes de l'Iran ancien ne décriront que plus tard. L'érudit grec Georges Gémiste, dit Pléthon, qui était venu de Byzance à Florence en 1439 dans le cadre d'une tentative de conciliation des deux églises, avait déclaré<sup>20</sup> que Zoroastre était le véritable auteur des *Oracles chaldaïques*, un

<sup>19</sup> Zoroastro (ou Zoroastre en français) est l'adaptation de la forme du nom connue par les Grecs de l'Antiquité, *Zōroastrēs* ; les Grecs y voyaient avec complaisance une combinaison de deux mots grecs : *zōro-*, qui se dit d'un vin pur, non étendu d'eau, et *astro-* 'astre'. Dans l'Antiquité grecque, le nom de Zoroastre se trouve chez Platon (*1er Alcibiade*, 122a), Plutarque, Lucien (*Ménippe*), Diogène Laërce (Préface), Synesios, Porphyre (*Antre des nymphes*) et divers auteurs chrétiens.

<sup>20</sup> Brigitte Tambrun-Krasker, 1995, *Oracles chaldaïques, recension par Georges Gémiste Pléthon*, éditée, avec introduction, traduction et commentaire, Paris, Vrin (coll. Corpus philosophorum Medii Aevi, Philosophi byzantini, 7). Voir en particulier l'introduction p. XI.

texte ancien<sup>21</sup>, en grec, qui avait une grande notoriété parce qu'on pensait qu'il avait prophétisé la venue du Christ. De ce fait, Zoroastre avait trouvé le chemin de la célébrité dans l'Italie savante du XVe siècle – et beaucoup pensent qu'il est représenté sur la fresque (1509-1511) de Raphaël au Vatican, *l'École d'Athènes*.

Dans la « culture populaire », si l'on veut bien par cette formulation désigner la culture des spectacles (et non pas les traités des savants), avant le *Zadig* (1747) de Voltaire où Zoroastre est cité 11 fois, l'opéra *Zoroastre* de Rameau (rôle-titre, 1749) et le Sorastro de Mozart dans *La Flûte enchantée* (1791, livret de Emanuel Schikaneder), nous avons donc le Zoroastro de Haendel (1733). L'abbé Terrasson, dans son *Sethos, histoire, ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte* en six volumes, citait<sup>22</sup> Zoroastre au volume 2 (1731), et la notoriété de l'ouvrage est peut-être la source de l'innovation de Haendel.

Mais si le mage Zoroastro apparaît dans 6 scènes, Dorinda apparaît dans 13 scènes, presque autant qu'Orlando (14), plus qu'Angelica (12) ou Medoro (8). Cela incite à des réflexions : pourquoi Dorinda la *pastorella*, par ailleurs comblée musicalement par des airs merveilleux, est-elle devenue presque le personnage principal de cette histoire ? Le nom de Dorinda n'existe pas en grec ni en latin anciens, ni en latin médiéval à ma connaissance. Il apparaît en français comme un nom fictif dans *l'Astrée* (1610<sup>23</sup>) d'Honoré d'Urfé.

## 4. Une esquisse de comparaison

### 4.1. Le « pillage » des scénarios

Les deux intrigues les plus proches sont celles tirées du même livret de Copeci. Ce dernier était mort en 1728, et n'avait donc plus son mort à dire en 1733. Les façons de manipuler les textes, et aussi bien la musique dans les *pasticcio*, étaient d'une grande liberté – mais il faut de souvenir que chaque souverain un peu important, ou qui prétendait l'être, comme Marie-Casimire en exil à Rome, réclamait plusieurs opéras par an, sans parler des théâtres rivaux à Venise qui exigeaient qu'on « produise ». Cependant, si cette « production de masse » et bien sûr l'absence des réglementations sur la propriété intellectuelle sont des causes certaines des remaniements multiples, elle n'explique pas tout. Il semble qu'on ait aussi à cette époque un regard assez différent du nôtre sur ce que nous appelons des intrigues ou des scénarios. Nous y reviendrons dans la conclusion.

Quand nous cherchons à explorer sur le plan des structures narratives comment on manipulait les intrigues, ce climat de « pillage » offre un contexte intéressant et propice à l'étude. Le contrôle légal sur les œuvres, et le goût puis l'obsession de la propriété intellectuelle, se mettent lentement en place au cours du XVIIIe siècle, et différemment selon les régions et les conceptions du droit et du rapport entre morale publique et morale personnelle<sup>24</sup>. C'est Beaumarchais qui fonda la première Société des Auteurs (en 1777).

### 4.2. La transformation du scénario de Copeci

Je re-donne ci-dessous (comme en section 3.2) la distribution du livret conservé de Copeci pour *l'Orlando perdu* de Scarlatti (1711). Comme nous savons que Haendel en 1733 en a ôté Zerbino & Isabella, surlignons ces deux noms, pour qu'on voie d'un coup d'œil l'étendue de la transformation.

<sup>21</sup> II<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne.

<sup>22</sup> Disponible [sur Gallica](#).

<sup>23</sup> D'abord dans la 2e partie (1610), livre 4, puis les volumes suivants et les suites. Dans la construction du roman, Dorinde est la fille d'Arcingétorix et d'Alcinie. Voir l'édition [en ligne](#).

<sup>24</sup> On peut sur ce point consulter l'article Wikipedia '[Histoire du droit d'auteur](#)'.

	Acte I		Acte II		Acte III
I 1	Orlando, Zerbino	II 1	Isabella	III 1	Medoro, Dorinda
I 2	Zerbino	II 2	Dorinda, Isabella	III 2	Isabella
I 3	Isabella, Zerbino	II 3	Zerbino, Dorinda	III 3	Isabella, Orlando, Zerbino
I 4	Angelica	II 4	Orlando, Zerbino	III 4	Angelica, Zerbino
I 5	Medoro, Angelica	II 5	Dorinda, Orlando, Zerbino	III 5	Angelica
I 6	Dorinda, Medoro	II 6	Isabella, Zerbino	III 6	Dorinda
I 7	Zerbino, Isabella	II 7	Angelica, Medoro	III 7	Angelica, Dorinda
I 8	Angelica, Dorinda, Zerbino, Isabella	II 8	Orlando	III 8	Orlando, Angelica
I 9	Orlando, Angelica	II 9	Angelica, Orlando	III 9	Orlando, Zerbino, Dorinda
I 10	Medoro, Angelica	II 10	Medoro	III 10	Angelica, Orlando
I 11	Dorinda, Medoro, Angelica	II 11	Angelica, Orlando	III 11	Tutti.

Comparons les deux livrets acte par acte. Je conserve le surlignement en jaune pour Isabella et Zerbino pour l'opéra de 1711, je surligne en bleu en 1733 le personnage ajouté, Zoroastre. Enfin, je décide de marquer en caractères gras les personnages des scènes qui au contraire n'ont pas bougé.

	Acte I en 1711	Acte I en 1733
I 1	Orlando, Zerbino	Zoroastre
I 2	Zerbino	Orlando, Zoroastre
I 3	Isabella, Zerbino	Orlando
I 4	Angelica	Dorinda, Orlando
I 5	<b>Medoro, Angelica</b>	<b>Angelica, Medoro</b>
I 6	<b>Dorinda, Medoro</b>	<b>Dorinda, Medoro</b>
I 7	Zerbino, Isabella	Dorinda
I 8	Angelica, Dorinda, Zerbino, Isabella	Zoroastre, Angelica, Orlando
I 9	Orlando, Angelica	Orlando
I 10	<b>Medoro, Angelica</b>	<b>Medoro, Angelica</b>
I 11	<b>Dorinda, Medoro, Angelica</b>	<b>Medoro, Angelica, Dorinda</b>

Les deux actes II, qui aboutissent dans les deux spectacles à la folie d'Orlando, paraissent bien difficiles à comparer. C'est cependant possible, de la façon suivante :

	Acte II en 1711	Acte II en 1733	
II 1	Isabella	Dorinda	
II 2	Dorinda, Isabella	Orlando, Dorinda	
II 3	Zerbino, Dorinda	Orlando	
II 4	Orlando, Zerbino	Angelica, Medoro, Zoroastre	
II 5	Dorinda, Orlando, Zerbino		
II 6	Isabella, Zerbino		
II 7	<b>Angelica, Medoro</b>	<b>Angelica, Medoro</b>	II 5 II 6
II 8	<b>Orlando</b>	<b>Orlando</b>	II 7
II 9	<b>Angelica, Orlando</b>	<b>Angelica, Orlando</b>	II 8
II 10	<b>Medoro</b>	<b>Medoro</b>	II 9
II 11	<b>Angelica, Orlando</b>	<b>Angelica, Orlando</b>	II 10 II 11

Pour cet acte II, si l'on ôte Isabella et Zerbino, dans les deux spectacles le début repose sur Dorinda et Orlando, et l'intervention de Zoroastro en 1733 ne sépare guère les deux scènes avec Angelica et Medoro.

Maintenant, l'acte III.

	Acte III en 1711	Acte III en 1733	
III 1	<b>Medoro, Dorinda</b>	<b>Medoro, Dorinda</b>	III 1
III 2	Isabella	Dorinda	III 2
III 3	Isabella, Orlando, Zerbino	Orlando, Dorinda	III 3
III 4	Angelica, Zerbino		
III 5	Angelica	Angelica, Dorinda	III 4
III 6	<b>Dorinda</b>	<b>Dorinda</b>	III 5
		Zoroastro (et génies)	III 6
III 7	<b>Angelica, Dorinda</b>	<b>Angelica, Dorinda</b>	III 7
III 8	<b>Orlando, Angelica</b>	<b>Orlando, Angelica</b>	III 8
III 9	Orlando, Zerbino, Dorinda	Orlando, Zoroastro, Dorinda	III 9
III 10	Angelica, Orlando		
III 11	<b>Tutti.</b>	<b>Tutti.</b>	III 10

Nous pouvons dire que 5 scènes sur 11 ont été à peu près préservées dans l'acte I, 5 sur 11 aussi à peu près dans l'acte II, et 5 aussi sur 11 pour l'acte III, au total une quinzaine sur 33. Il est vraiment difficile de dire qu'il s'agit du même livret... Pourtant, si les personnages changent, Haendel, ou le nouveau scénariste, ont laissé en place bon nombre d'éléments fonctionnels.

A/ La guérison. Elle a lieu dans les deux cas en III, 9. En 1711, c'est Zerbino qui passe au doigt d'Orlando endormi l'anneau qui le guérit ; en 1733, c'est Zoroastro qui intervient en versant sur Orlando, endormi aussi, le liquide d'une sorte de nouveau baptême. Mais le rôle de Dorinda est le même.

B/ Les survivants de la folie. En 1711, Orlando a enseveli Isabella et Medoro sous les ruines la maison de Dorinda : Isabella qui y apporterait les armes abandonnées par Orlando, et Medoro parce qu'il y avait rendez-vous avec Angelica. En 1733, seul Médor est enseveli, mais Angélique a été jetée par Orlando dans un précipice. Mais Angélique a été sauvée en 1733 par les génies de Zoroastre tandis qu'en 1711 elle échappait à Orlando grâce à l'anneau qui l'a rendue invisible (avant qu'elle ne le confie à Zerbino).

C/ Les amants écrivains. L'épisode célèbre de Médor écrivant son amour sur l'écorce des arbres est présenté différemment, mais à un moment analogue et possède la même fonction. En 1711, il est fait allusion en I, 10 au « laurier secrétaire », mais c'est en II, 7-8 que Orlando aperçoit les inscriptions. En 1733, on voit plus explicitement Medoro graver leurs noms (en II, 5), avec les mêmes conséquences.

D/ Dorinda trompée. Dorinda est amoureuse de Medoro dans les deux opéras, et découvre, en 1711 comme en 1733, Angelica et Medoro enlacés à la fin de l'acte I, et Angélica lui explique qu'ils s'aiment.

Il est assez clair que l'effacement de Zerbino et Isabella a donné la possibilité d'un rôle bien plus ample à Dorinda. Elle apparaissait dans 10 scènes plus le tutti en 1713, la voici dans 13 scènes en 1733, plus le tutti. Il serait imprudent de se prononcer sur les raisons de cette promotion ; elles peuvent en effet reposer sur une idée plus ferme du rôle qu'on peut donner à une paysanne (une raison idéologique, si l'on veut), mais cela peut également être dû à l'autorité de la chanteuse auprès de Haendel, madame Celeste Gismondi.

#### 4.3. Le nouveau scénario de Braccioli

Par rapport au « vieux livret » de Capeci en 1711, qu'il était cependant facile de « moderniser », comme on vient de voir, le livret de Braccioli pour Vivaldi est « nouveau » ; il date en fait de 1714. Mais si, déjà, Braccioli abandonnait Zerbino et Isabella, il abandonnait aussi Dorinda afin de la remplacer par des héros : le couple Bradamante & Ruggiero, puis Astolfo et Alcina. Nous savons déjà quelle était l'ambition de Braccioli : agglomérer les deux intrigues de l'île d'Alcina et de *d'innamoramento* d'Angelica pour Medoro – cette fois découvert sur une plage.

Je reprends ici la distribution de 1727, parce qu'un certain nombre d'observations permettent de comparer l'intrigue de Braccioli et celle de Capeci.

	Acte I		Acte II		Acte III
I 1	Angelica, Alcina	II 1	Alcina, Astolfo	III 1	Astolfo, Ruggiero
I 2	Alcina, Orlando, Astolfo	II 2	Astolfo, Bradamante	III 2	Ruggiero, Bradamante*
I 3	Orlando, Astolfo	II 3	Bradamante, Ruggiero, Orlando	III 3	Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 4	Orlando, Bradamante	II 4	Ruggiero, Orlando	III 4	Orlando, Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 5	Orlando	II 5	Angelica, Medoro	III 5	Angelica, Orlando, Alcina, Ruggiero, Bradamante*
I 6	Angelica, Medoro	II 6	Angelica, Orlando	III 6	Orlando, Alcina, Bradamante*, Ruggiero
I 7	Alcina, Angelica, Medoro	II 7	Astolfo, Angelica, Orlando	III 7	Ruggiero, Medoro
I 8	Orlando, Alcina, Angelica, Medoro	II 8	Orlando, Angelica	III 8	Angelica, Ruggiero, Medoro
I 9	Orlando, Medoro, Alcina	II 9	Orlando	III 9	Angelica, Medoro
I 10	Alcina, Medoro	II 10	Bradamante, Ruggiero	III 10	Orlando
I 11	Alcina, Ruggiero	II 11	Angelica, Medoro, Alcina	III 11	Alcina, (Orlando), Bradamante, Ruggiero
I 12	Bradamante, Alcina, Ruggiero	II 12	Angelica, Medoro	III 12	Angelica, Medoro, Alcina, Bradamante, Ruggiero
I, 13	Alcina, Bradamante	II 13	Orlando	III 13	tutti

Le trio Alcine-Roger-Bradamante est en bleu.

A/ Alcina est amoureuse de Ruggiero, lequel fait un couple avec Bradamante. Cela ressemble à l'amour insatisfait de Dorinda pour Medoro, qui fait couple avec Angelica – dans le livret Capeci.

B/ La folie d'Orlando survient aussi à la fin de l'acte II (en II, 13), après qu'il a vu sur les arbres les inscriptions qu'ont laissées, dans une scène immédiatement précédente (II, 12) Medoro et Angelica.

C/ La guérison d'Orlando est amenée d'une façon encore différente : le délire d'Orlando (III, 10) l'amène à déplacer une statue, ce qui fait disparaître le palais d'Alcine, et Orlando s'endort. Après qu'on a suivi les couples Bradamante-Ruggiero et Alcina (III, 11) et Angelica-Medoro (III,12), arrive Astolfo assisté des soldats de la bonne fée Logistilla ; l'un d'eux porte une torche. C'est en voyant cette torche, à son réveil, qu'Orlando retrouve la raison.

Reinhard Strohm a analysé en détail, d'après les manuscrits, comment Vivaldi a modifié et amplifié en 1727 sa version de 1714<sup>25</sup>. On peut aussi remarquer que Claudio Scimone, dans l'enregistrement de

<sup>25</sup> Strohm, op. cit., p. 450-459.

*l'Orlando furioso* qu'il a effectué avec les Solisti veneti en 1978, a beaucoup modifié l'ensemble à son tour : il a laissé de côté de nombreuses scènes, en commençant par exemple avec le monologue d'Orlando en (I, 5).

## 5. Conclusion

Les archivistes et musicologues qui s'occupent des livrets d'opéra ou des partitions du XVIIIe siècle ont une tâche difficile, à cause des modifications et emprunts ou remords, parfois d'une représentation à la suivante. Le symbole, si l'on veut, de cette difficulté est la pratique du *pasticcio*. Mais même dans le travail ordinaire des troupes d'opéra, « tracer » les remaniements est difficile ; et c'est pourquoi le catalogage des livrets est fondamental.

Les trois auteurs du Recueil des *Libretti vivaldiani*, notaient<sup>26</sup> en 1982 que dans leur recueil concernant les œuvres de Vivaldi, on n'avait pas catalogué ce qui concernait *l'Orlando furioso* de 1713 puisque la musique était de Ristori (voir plus haut section 3.3.) ; mais qu'on avait pourtant dû y faire souvent référence puisqu'il avait joué un rôle dans la production de *l'Orlando furioso* de 1714.

D'autres épisodes du roman de *l'Arioste* ont été utilisés dans d'autres opéras, ne serait que dans *l'Orlando finto pazzo* de Vivaldi. *l'Ariodante* de Haendel (1735), par exemple, s'appuie sur des événements des chants V et VI du roman. Là encore, Haendel (ou un intermédiaire) a modifié un livret antérieur, celui de *Ginevra principessa di Scozia* 'Geneviève princesse d'Écosse', qu'Antonio Salvi avait écrit pour un opéra de Perti en 1708...

Mon propos n'était pas la musique, mais d'essayer de dégager les points principaux qui changeaient dans l'intrigue. Si l'on connaît déjà bien l'histoire, on voit l'essentiel d'un coup d'œil quand on regarde quels personnages sont utilisés dans chacun des récits et je peux reprendre une dernière fois le tableau auquel nous aboutissions à la fin de la section 2. Mais cet article n'est pas fait pour ceux qui connaissent déjà bien l'histoire, ou qui sont spécialistes du roman de *l'Arioste*. D'ailleurs, ni Dorinda ni Zoroastro ne sont dans le roman.

	Scarlatti 1711	Vivaldi 1727	Haendel 1733
Orlando	+	+	+
Angelica	+	+	+
Medoro	+	+	+
[Dorinda]	+		+
Isabella	+		
Zerbino	+		
Bradamante		+	
Ruggiero		+	
Astolfo		+	
Alcina		+	
[Zoroastro]			+

Tout est centré sur le triangle amoureux dont le centre est Angelica, amoureuse de son Medoro, tandis qu'elle est poursuivie avec acharnement (on parlerait aujourd'hui certainement de « harcèlement ») par Orlando. Mais à chaque fois tout change. Dans le livret de 1711, Medoro se demande parfois si une femme normale comme Dorinda ne serait pas plus convenable pour un brave garçon comme lui. En 1714 puis 1727, la passion de deux amants est « sans mélange » comme on dit, du fait même qu'elle

<sup>26</sup> Anna Laura Bellina, Bruno Brizi, Maria Grazia Pensa, 1982, *I Libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki (coll. Istituto Italiano Antonio Vivaldi). L'exemple est p. 13.

est doublée de celle de Bradamante, avec son Ruggiero courtisé par la sorcière Alcina – sorcière d'accord, mais bien charmante dans son joli paradis. Quand Haendel reprend l'histoire, il fait le ménage : plus d'Isabella et Zerbino, plus de Bradamante et Ruggiero, le trio fatal est ramené à son état tragique. Mais Dorinda prend un relief nouveau.

Au fond, est-ce si différent des innombrables versions successives<sup>27</sup> des Antigone, par exemple, à travers l'histoire du théâtre ? Oui et non. Non ce n'est pas différent, si l'on comprend qu'une histoire particulière fascinante attire continuellement l'attention, à la fois parce qu'elle demeure fascinante en soi (avec les limites qu'on sent à cet en-soi) et parce que les auteurs postérieurs veulent même sans le savoir se mesurer à ce qu'ont dit là-dessus leurs aînés. Certaines histoires semblent ainsi, de siècle en siècle, demeurer des tremplins pour l'imagination.

Pourtant, il faut admettre que la séduction supposée à l'histoire d'Antigone, ou d'Œdipe, a subi bien des éclipses, et n'a pas du tout les mêmes implications en Inde ou au Mexique. La fascination est aussi une mode, et la mode vit aussi de ses disparitions. L'histoire d'Angelica et Medoro, ultra-connue pendant trois siècles en Europe occidentale – et pas seulement chez les savants : on en chantait des strophes avant même que l'Arioste ait publié la fin du livre ! – ne semble pas animer les conversations d'aujourd'hui.

Donc oui, cette exploitation de l'histoire en apparence si simple d'Angelica et Medoro, l'horrible *harasement* que l'abominable Orlando fait subir à la tendre beauté presque pas coupable, etc., reste très différente de la reprise fascinée d'un « mythe ». L'amour inattendu de la fille de l'empereur de Chine pour le piéton Médor, qui est brave mais pas un très grand prince, est une trouvaille de l'Arioste, qui avait ses idées à lui sur les très grands princes. Quand Ludovico Ariosto écrit son roman, il ne prétend pas manipuler des mythes inouïs et immortels, il raconte ses histoires avec une veine constante d'ironie aimable, ce quant-à-soi d'auteur dont il est l'inventeur dans l'histoire littéraire.

En intervenant en douce, mais clairement, dans l'étoffe de son roman, Louis Arioste (Ludovico Ariosto) se comporte d'une façon analogue à ce que fera, presque en même temps, Montaigne. Il ramène les grands personnages à une hauteur qui permet de leur parler. Ce qui rend crédible ce fait complémentaire : quand ces acteurs parlent, nous pouvons les entendre. Ses personnages ne sont pas les arguments de mythes puissants qui les dépassent, et auxquels ils prêtent leur nom. Ils ne sont ni Œdipe ni sa maman Jocaste, ni Antigone ou son frère. D'ailleurs, les histoires de famille sont très secondaires dans *l'Orlando furioso*. Nous sommes dans un monde plus vaste que les familles. Nous en sommes enfin sortis.

La manipulation fébrile des intrigues, les innombrables « sauces » auxquelles on va mettre certains épisodes du roman de l'Arioste, ne sont donc pas issus d'une fascination pour les mythes. Ils sont d'abord, me semble-t-il au croisement du plaisir et de la nécessité : c'est une histoire charmeuse, et on en a besoin. Mais il y a autre chose, qui explique peut-être que cette histoire soit à la fois centrale, et propice aux remaniements indisciplinés.

C'est le fait que cette histoire asymétrique est fondamentalement incomplète : le triangle Medoro-Angelica-Orlando n'est pas une histoire bovaryste d'insatisfaction bourgeoise et d'aspiration vers l'enivrement des bals. Angelica ne passe pas du médiocre Medoro au prince Orlando. C'est le contraire. Angelica n'est pas une « femme médiocre » qui rêve. Elle a tout pour elle : la beauté, qui les rend tous fous, la lignée, qui rendrait jaloux trente pachas de Perse. Elle ne doit rien à personne – et la vérité est là : elle est le personnage le plus étonnant du roman, le plus étrange, le plus provoquant.

---

<sup>27</sup> Voir le livre de George Steiner, 1986 (1984 en anglais), *Les Antigones*, trad. de Philippe Blanchard.

Tout le monde le savait. On pouvait faire fond sur Angelica : c'est une valeur sûre. Mais les fantaisies d'Angelica, son évitement du prince Orlando enflammé d'ardeur, sa passion pour le gentil Médor, permettent d'agrèger des personnages et intrigues adventices. Même un Zoroastre ! On peut certainement rendre grâce à l'Arioste d'avoir ouvert cette possibilité, même si bien sûr on peut douter qu'il ait approuvé les transformations proprement magiques que ses imitateurs auront fait de son œuvre.

Vincennes, le 28 avril 2020

## Références

Bioardo, texte source pour les calculs d'occurrences :

[https://www.classicistranieri.com/liberliber/Boiardo,%20Matteo%20Maria/orland\\_p.pdf](https://www.classicistranieri.com/liberliber/Boiardo,%20Matteo%20Maria/orland_p.pdf)

Ariosto, texte source pour les calculs d'occurrences :

[https://www.classicistranieri.com/liberliber/Ariosto,%20Ludovico/orland\\_p.pdf](https://www.classicistranieri.com/liberliber/Ariosto,%20Ludovico/orland_p.pdf)

Orlando furioso, 1711, livret de Capeci :

<https://archive.org/details/orlandooverolag71cape/mode/2up>

Orlando furioso, 1727, livret de Braccioli :

<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/05/Lo05553/>

Bellina, Anna Laura Bruno Brizi, Maria Grazia Pensa, 1982, *I Libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki (coll. Istituto Italiano Antonio Vivaldi).

Cioranescu, A., 1939, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Editions des Presses modernes.

Gallois, Jean, 1980, *Haendel*, Editions du Seuil (coll. Solfèges).

Gorris-Camos, Rosanna (dir.), 2003, *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Editions Rue d'Ulm.

Guidobaldi, Nicoletta, 2003, La Réception de l'Orlando furioso dans l'édition musicale française après 1550, in R. Gorris-Camos (dir.), 2003, *L'Arioste et Le Tasse en France au XVIe siècle*, 27-37.

Haendel, Georg Friedrich, 1994, *Orlando*. L'Avant-scène Opéra.

Kaminski, Piotr, 2003, *Mille et un opéras*, Fayard.

Kirkpatrick, Ralph, 1953, *Domenico Scarlatti*, Princeton university Press.

Paoli, Michel et Monica Preti (dir.), 2012, *L'Arioste et les arts*, Louvre éditions.

Strohm, Reinhard, 2008, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Olschki, 2 vols.

Ziosi, Roberta, 2012, 'Les Pérégrinations du chevalier. Le Roland furieux à travers les livrets d'opéra', in Michel Paoli et Monica Preti (dir.), *L'Arioste et les arts*, Louvre éditions, 296-312.