

The five Senses between Illusion and Deception: sensory manipulations in some operas from *Orlando furioso* and *Gerusalemme liberata*

Emmanuelle Soupizet
e.soupizet@libertysurf.fr

In *Orlando Furioso* and *Gerusalemme liberata*, Ariosto and Tasso granted a leading place to the sensory experience of their heroes. The manipulations of the senses allowed to deceive and charm them with seductive delusions by means of the beauty of their bodies and the wealth of their clothes, but also the delights of the feasts, both visually, through the change of setting, and auditively, through the recurring presence of music, used as a background for these festivities. Moreover, we mustn't forget another field of the knightly period which gives an importance to the five senses: that is the contentious dimension. Through the observation of seven operas booklets taken from the *Orlando Furioso* and *Gerusalemme liberata* we will attempt to see how the singing theatre show this idea of sensory theatre in all its flamboyance.

Les cinq sens entre illusion et déception : manipulations sensorielles dans quelques opéras extraits des « Roland furieux » et « Jérusalem délivrée »

Emmanuelle Soupizet
e.soupizet@libertysurf.fr

In *Orlando Furioso* and *Jerusalem Delivered*, Ariosto and Tasso granted a leading place to the sensory experience of their heroes. The manipulations of the senses allowed to deceive and charm them with seductive delusions by means of the beauty of their bodies and the wealth of their clothes, but also the delights of the feasts using the joy sometimes visual with the change of setting or auditive with the recurring presence of the music used as a background for these festivities. Moreover, we mustn't forget another field of the knightly period which gives an importance to the five senses: that is the contentious dimension. Through the observation of seven operas booklets taken from the *Orlando Furioso* and *Jerusalem Delivered* we will attempt to see how the

Introduction

Dans le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* déjà, l'Arioste puis le Tasse accordaient une place prépondérante à ce que nous nommerons ici l'expérience sensorielle de leurs héros. En témoignent les riches descriptions des royaumes fallacieux d'Armide et d'Alcine dans lesquelles les cinq sens des chevaliers étaient sans cesse évoqués. Ces manipulations des sens permettaient de les tromper et de les charmer au moyen d'illusions séductrices passant par la beauté et la richesse des physiques et des costumes, les délices des festins, les ravissements tantôt visuel des changements de décors, tantôt auditif avec la présence récurrente de la musique servant de fond sonore à ces festivités. Il ne faut pas négliger, par ailleurs, un autre domaine de l'épopée chevaleresque qui donne à voir cette importance accordée aux cinq sens : il s'agit de l'aspect conflictuel. En effet, dans les poèmes de l'Arioste et du Tasse, ce contexte fait éminemment appel aux sens du toucher, au travers des combats, de la vue avec les blessures et l'écoulement du sang, l'observation de près ou de loin des armées ennemies représentant une fresque aussi terrifiante qu'admirable. Le sens de l'ouïe

enfin, admirablement incarné par les cris des combattants, ou l'attente de l'ennemi dans un silence qui en vient à représenter le piège dans lequel l'adversaire va tomber en faisant retentir à son tour le cri de sa mort.

Il est un théâtre sur la scène duquel les sens, malgré un inévitable raccourcissement de l'intrigue épique chevaleresque, ont trouvé une place majeure, il s'agit du théâtre lyrique. Pour leur redonner la place qui est la leur, les créateurs de ces spectacles vont se focaliser désormais davantage sur la donnée magique : plus particulièrement sur les accointances entre la magie (bonne ou mauvaise) et les sens. Il faut de plus souligner que le théâtre lyrique implique une démultiplication sensorielle, plus précisément auditive. C'est un théâtre qui engrange une autre perception du sens auditif. Cette importance accordée à l'ouïe se justifie d'autant plus que le genre originel reposait déjà sur ce sens, le conteur épique psalmodiant la geste épique chevaleresque. Phénomène qui était déjà bien moins présent dans les poèmes de l'Arioste et du Tasse qui furent écrits bien que tous deux commencent leurs œuvres en écrivant paradoxalement « Je chante ».

Relativement à ce chatolement sensoriel et à cette illusion « déceptive » des sens pratiquée par le monde spectaculaire en général et par le monde magique en particulier, nous aimerions essayer de voir comment les cinq sens et plus particulièrement la vue, l'ouïe et le toucher, se trouvent mis au service de l'illusion magique. Au travers de l'observation de sept livrets d'opéras¹ extraits des *Roland furieux* et *Jérusalem délivrée*, nous tenterons de voir de quelle manière le théâtre chanté prend en charge cette notion de « théâtre sensoriel » dans toute sa flamboyance. Pour ce faire, nous observerons tout d'abord les sens les plus utilisés dans ces quelques livrets d'opéras, avant de nous tourner vers les accointances qu'ils ont plus précisément avec trois données quintessentielles du monde épique chevaleresque. Enfin, nous tenterons de voir de quelles manières l'alliance de ces sens et de la magie concourt à un échec tout en flamboyance, tant du

¹ *Roland* de Quinault et Lully (1685), *Armide* de Quinault et Lully (1686), *Tancredi* de Danchet et Campra (1702), *Jérusalem délivrée* de Longepierre, Gervais et Ph. d'Orléans (1704), *Alcine* de Danchet et Campra (1705), *Bradamante* de Roy et La Coste (1707) et *Renard* de Pellegrin et Desmarets (1722).

côté des héros chevaleresques que du côté des représentants de la mauvaise magie.

Les cinq sens entre ombre et lumière de l'épopée chevaleresque à la traduction lyrique

Dans le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée*, déjà, les cinq sens ainsi que les liens qu'ils entretenaient avec les notions corrélatives de sensations et de sentiments étaient prédominants. On ne compte pas, en effet, les passages au sein desquels l'Arioste et le Tasse ont mis en lumière cette expérience sensorielle de leurs héros les plus illustres. L'ouïe, tout d'abord dans le *Roland furieux* lorsque le chevalier Astolphe arrive sur l'île d'Alcine (Chant 7) : « Les cithares, les harpes et les lyres faisaient autour de la table des festins résonner l'air d'une douce harmonie et de concerts mélodieux. Plus d'un convive savait par ses chants, dépeindre les joies et les transports de l'amour, ou, par de poétiques fictions, représenter d'attachantes fantaisies »². La vue est également un sens particulièrement important dans ces œuvres comme l'illustre le chant 16 dans lequel apparaît le miroir d'Armide :

Au flanc de l'amant (arme fort singulière)/ pendait un transparent miroir de cristal./ Elle se leva et lui tendit entre ses mains/ ce serviteur favori des mystères de l'amour./ Elle en riant, lui les yeux brillants,/ ils ne voient en mille objet qu'un seul objet :/ elle se regarde dans la glace, et lui/ se regarde dans ses yeux limpides³.

Le toucher et le goût, pour leur part, sont évoqués lorsqu'au chant 15, les nymphes disent aux chevaliers : « Mais veuillez d'abord laver dans ces eaux la poussière du voyage,/ et goûter aux mets de cette table »⁴. L'odorat est évoqué dans un passage célèbre, Astolphe ayant retrouvé le bon sens de Roland, lui fait inhaler de façon à ce qu'il le récupère au moyen de l'odorat :

Puis, au moyen de certaines herbes cueillies à cet effet, il lui fait fermer hermétiquement la bouche, ne voulant le laisser respirer que par le nez. Astolphe avait fait apporter la fiole dans laquelle était renfermé le bon sens de

² L'Arioste, *Le Roland, furieux* (1516-1532), 2^e édition, Y. Bonnefoy, Gallimard, Paris 2003.

³ Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, (1581), éd. J.-M. Gardair, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris 1996, Chant 16 / Stance 20.

⁴ Ivi, Chant 15 / Stance 64.

Roland. Il la lui met sous le nez, de façon qu'en respirant il la vide entièrement⁵.

Les mentions réitérées à ces différents sens peuvent être amplement justifiées par le fait qu'elles contribuent à l'expression de la flamboyance et de la majesté du genre épique chevaleresque ; trouvant à l'opéra sa parfaite traduction de spectaculaire luxuriant pour ne pas dire outrageux à certains égards comme le souligne La Bruyère pour qui « [...] le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement »⁶. Force est de reconnaître à l'opéra, comme au ballet de cour avant lui, une capacité particulière à l'expression de cette représentation des sens dans toute leur magnificence. Nous pouvons donc considérer le spectacle lyrique comme un genre scénique que nous pourrions qualifier de sensoriel. En effet, il convie pendant le temps de sa représentation à une expression sensorielle aussi fascinante que terrifiante. De plus, le théâtre chanté, grâce à l'utilisation de machines, à la voix chantée, aux instruments, aux changements de décors et à l'importance accordée à la danse, s'avère être un servant idéal de cette richesse des sens. L'opéra peut la déployer avec magnificence. Le théâtre lyrique apparaît comme le lieu d'une exacerbation sensorielle à la démesure du genre épique.

L'une des manifestations prédominantes de ce tourbillon sensoriel, c'est le changement continu de décor, simplement représenté par la courte didascalie : Le Théâtre change, évocateur, comme le souligne Noémie Courtès, de « [c]es métamorphoses [qui] culminent bien évidemment dans la tragédie à machines et sur la scène de l'opéra dont la didascalie "Le Théâtre change" devient emblématique »⁷. Cette didascalie permet en effet, de traduire l'éphémère de l'opéra, d'illustrer les déploiements fastueux de ce merveilleux magique qui se sert des sens pour produire des effets aussi admirables que surprenants.

⁵ L'Arioste, *Le Roland, furieux*, cit., Chant 39.

⁶ La Bruyère, *Les Caractères*, Introduction et notes d'E. Bury, Librairie Générale Française, Paris 1995, p. 143 et s.

⁷ N. Courtès, *L'Écriture de l'enchantement : magie et magiciens dans la littérature française au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2004, p. 414 et s.

Malgré ce déploiement fastueux dont les sens sont les serviteurs autant que les victimes, l'observation de ces livrets a donné à voir la quasi disparition de deux sens : le goût et l'odorat. Nous tenterons d'évoquer cette disparition au moyen des deux explications suivantes. Tout d'abord, à cause de l'intense raccourcissement de l'œuvre de base en vue de la représentation lyrique qui provoque la disparition des descriptions de fêtes et banquets fastueux qui se résument désormais à quelques passages chorégraphiés. Néanmoins, ces passages dansés aussi lumineux soient-ils, ne sauraient traduire avec la même précision le faste des festins où les mets les plus délicieux étaient présentés aux héros. De plus, et cela est déjà notable dans le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée*, la sorcellerie est peu présente. Les enchanteurs des rangs d'Ismen, Armide et Alcine ne sont guère représentés en train de préparer des breuvages ou autres potions qu'ils pensent faire avaler à leurs victimes potentielles. Enfin, le sens olfactif, s'il n'est pas évoqué directement au travers des paroles chantées, celui-ci peut être imaginé être rendu présent car nos héros font de longues stations dans une nature luxuriante qui peut leur offrir des parfums délicats même s'ils ne sont jamais évoqués directement.

Il y a cependant une nette mise en évidence des trois autres sens : la vue, l'ouïe et le toucher. Nous aimerions préciser, d'emblée, concernant ces trois sens, que malgré leurs omniprésence, ils ne sont pas évoqués de manière directe mais très régulièrement de manière détournée comme dans l'*Armide* de Quinault et Lully : *Armide* : Ubalde : « Au rapport de mes sens je n'ose ajouter foi »⁸ (Acte 4, Scène 4).

Avant de présenter plus précisément l'importance accordée à ces trois sens, nous aimerions souligner que ces traductions lyriques des *Roland furieux* et *Jérusalem délivrée* mettent en avant ce que nous voudrions nommer un dialogue sensoriel dans lequel deux sens en particulier, l'ouïe et la vue interagissent : cette interaction se produit par l'entremise de la voix du chanteur, ou auparavant celle du conteur épique, ici renforcée par les instruments et les sons qu'ils produisent. En effet, cette voix provoque un

⁸ Quinault, Lully, *Armide, Recueil général des Opéras* [dans les notes qui suivent, la mention de ce recueil se fera de la manière suivante : *RGO*], tome 3, Ballard, Paris 1703.

appel aux sens : en traduisant à la fois le désir d'écouter et le fait de regarder de voir ce sur quoi cette voix fait porter l'attention. Désir mis en évidence par Judith Labarthe qui souligne :

La voix est [...] liée au désir de parler, pas seulement de communiquer une information, désir de transmettre quelque chose [...], parce qu'elles font partie d'un même espace, d'un même temps que lui. Le chanteur et celui pour qui il chante se situent dans une position de dialogue [...]⁹.

Il ne faut pas négliger la présence de la vue et de l'ouïe et ce déjà dans les œuvres de base comme le note avec précision Roger Baillet au sujet du poème de l'Arioste, où :

La primauté va, de façon écrasante, aux impressions visuelles mais l'ouïe a aussi sa fonction [...] l'Arioste, [...] utilise les sensations auditives pour une préannonce de la découverte visuelle. Craquements, piétinements, bruits indistincts, signes de courses et de poursuites, [...] chocs d'armes, cris ou pleurs, animent les forêts d'une vie grouillante et inquiétante¹⁰.

Le sens auditif est abondamment représenté en effet comme en témoignent de nombreux exemples et l'utilisation fréquente du verbe entendre ou l'utilisation du terme de voix : *Armide* : « Que l'éclat de son nom s'étende au bout du monde/ Réunissons nos voix »¹¹./ *Tancredi* : Le vieux berger : « Quels cris perçants se font entendre »¹² (Acte 4, Scène 6).

Il faut souligner par ailleurs qu'il est donné à entendre avec une grande diversité : la voix, les sons des instruments mais aussi et surtout par l'omniprésence de la nature et des déchirements qui y sont liés, d'où l'importance de la météorologie, comme le souligne Catherine Kintzler :

Un élément constitutif, ingrédient presque obligé du théâtre lyrique s'éclaire alors : c'est la présence de la météorologie. Il s'agit évidemment d'un auxiliaire inestimable pour assumer la représentation de l'action merveilleuse en la rendant compatible avec l'ordre naturel, outre qu'elle offre au musicien et au chorégraphe des occasions précieuses de déployer leurs talents¹³.

⁹ J. Labarthe, *L'Épopée*, Armand Colin, Paris 2007, p. 305.

¹⁰ R. Baillet, *Le Monde poétique de l'Arioste : essai d'interprétation du Roland furieux*, éd. L'Hermès, Lyon 1977, p. 194.

¹¹ Quinault, Lully, *Armide*, *RGO*, cit.

¹² Danchet, Campra, *Tancredi*, *RGO*, tome 8, Ballard, Paris 1706.

¹³ C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris 1991, p. 296.

C'est le cas dans le livret d'*Armide* dans lequel « On entend de grands bruits de tonnerre ; le Tonnerre tombe et brise les tombeaux »¹⁴ (Acte 5, Scène 3).

Mais la nature, chez l'Arioste comme chez le Tasse, tout comme dans les opéras est aussi le lieu où des sons charmeurs et doux se font entendre. Sons qui, souvent liés à la magie, provoquent un arrêt, une pause dans le parcours glorieux des héros. Il s'agit essentiellement des chants d'oiseaux et du doux murmure des eaux : *Alcine* : « Des oiseaux enchantés, les aimables concerts/ Font retentir les airs :/ Occupez-vous à les entendre » (Acte 1, Scène 5) « Quel aimable concert se mêle au bruit de l'onde ? »¹⁵ (Acte 2, Scène 1).

Lorsqu'il est question du sens visuel dans ces livrets, il est généralement évoqué en lien avec la magie ou le sentiment amoureux, bien davantage qu'en lien avec les combats guerriers. La vue, ici, est plurielle : ainsi on y voit autant ses ennemis que l'être aimé, une nature et des décors qui changent à une telle vitesse que l'œil ne saurait tout voir, tout comprendre. Tantôt, dans ces livrets, c'est l'œil en tant que tel qui est évoqué, soit c'est le sens de manière générale au travers de verbes comme observer, regarder, voir : *Témire* : « Vous avez peu d'impatience/ De voir le riche don qu'on va vous présenter »¹⁶. (Acte 1, Scène 2). *Armide* : Renaud : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire »¹⁷. (Acte 2, Scène 3).

Il faut souligner une fois de plus que, tout comme pour la vue, la magie, bien souvent vient créer une binarité de ce sens. En effet, il y a la vue réelle qui concerne davantage les combats, la vue d'une nature souriante et calme ou celle de l'être aimé qui n'est que rarement une vue apaisée. Mais il y a également une vue qu'on peut nommer fictive, illusoire qui cause des troubles, voire des paralysies des sens chez les héros.

Le dernier sens le plus évoqué dans ces quelques livrets, mais qui s'avère être celui le plus dépendant du monde magique à cause du recul des combats, c'est le toucher. Ainsi, on ne se bat jamais en tant que tel, mais néanmoins le toucher demeure évoqué par petites touches même hors du

¹⁴ Quinault, Lully, *Armide*, *RGO*, cit.

¹⁵ Danchet, Campra, *Alcine*, *RGO*, tome 8, Ballard, Paris 1706.

¹⁶ Quinault, Lully, *Roland*, *RGO*, tome 3, Ballard, Paris 1703.

¹⁷ Quinault, Lully, *Armide*, *RGO*, cit.

registre magique sur lequel nous reviendrons plus loin. C'est le cas dans le livret de *Roland* lorsque ce dernier s'apprête à tomber dans la folie amoureuse et qu'il évoque les coups au sens métaphorique du terme qui viennent lui frapper le cœur avant qu'il ne les matérialise sur une nature bucolique ayant abrité les amours de son rival : « Taisez-vous malheureux ; osez-vous sans cesse percer mon triste cœur des plus horribles coups ?/ Que tout ressente dans ces lieux/ L'horreur qui règne dans mon âme. Roland brise les inscriptions et arrache des branches d'arbres et des morceaux de rochers »¹⁸. (Acte 4, Scènes 6 et 7).

Liens entretenus entre ces sens et trois données quintessentielles du genre épique chevaleresque : conflit guerrier, amour profane et magie

En ce qui concerne le toucher, s'il fut admirablement et richement bien que violemment représenté dans les œuvres de base, l'atténuation de la veine guerrière provoque son indéniable affadissement. Il faut du reste souligner que c'est souvent la nature déchaînée par les manifestations magiques qui fait les frais de cette violence comme dans la *Jérusalem délivrée* : lorsqu'Ismen s'écrit : « Ciel ! couvre-toi soudain des plus sombres ténèbres ; Que la nuit, enfantant mille spectres funèbres/ Répande ici l'effroi, le silence, l'horreur/ Vous, tonnerres, éclairs ; vents, tourbillons, tempêtes, déchaînez-vous sur nos têtes »¹⁹. (Acte 2, Scène 4). Dans l'ensemble, les opéras s'ils ne mettent pas en évidence le sens du toucher directement, ne renient pas la mise en lumière des conséquences de la rencontre tactile provoquée par des désirs contrariés de violence. Dès lors, le sens tactile, s'il n'est pas évoqué directement, se trouve pleinement représenté et pris en charge par un vocabulaire de la violence qui possède une férocité verbale. Il en est ainsi dans de nombreux livrets avec la mention toute particulière des armes ou de l'écoulement du sang et des entrailles déchirées ou les nombreuses tentatives de meurtres avortées : *Jérusalem délivrée* : Ismen : « Vous verrez en ce jour expirer sous vos coups, Le barbare qui vous offense.

¹⁸ Quinault, Lully, *Roland*, *RGO*, cit.

¹⁹ Longepierre, Gervais, Ph. d'Orléans, *Jérusalem délivrée*, Moraux, Paris 1812.

Moi-même avec fureur, servant votre courroux, J'assouvirai votre vengeance. Cette main percera ce flanc, Et déchirant son sein, arrachant ses entrailles, Pâle, le cœur percé, privé de funérailles, vous le verrez sans vie, et noyé dans son sang »²⁰. (Acte 2, Scène 4). *Bradamante* : Roger : « Dans une prison redoutable/ Par une main indigne mon sang allait couler ; [...] »²¹. (Acte 2, Scène 1).

Quand bien même, la dimension guerrière collective et furieuse de l'épopée chevaleresque est contrainte de s'effacer dans les traductions scéniques et lyriques, ces quelques exemples nous donnent l'occasion de noter qu'il existe néanmoins, au travers de la présence de guerriers vengeurs et de magiciens déchaînés par la fureur, un lyrisme sensoriel de la violence. A ce titre, ce sang qui coule ou que les enchanteurs voulaient faire couler sans réellement y parvenir se trouve être le parfait représentant de ce contact non abouti mais profondément désiré. Il y a donc dans ces œuvres manifestations de ce que Marie-Paule Berranger nomme avec tant de justesse le « lyrisme de sang » car : « [l]e sang, lui, est un modèle de l'épanchement du sujet dans le poème. Le lyrisme est présenté comme hémorragie, flux, blessure béante par laquelle le sujet verse à flots son énergie vitale, sa substance : [...] »²².

Le sens visuel, pour sa part, est généralement en lien avec deux autres aspects quintessentiels de l'épopée chevaleresque, le sentiment amoureux profane et la magie. Les yeux, dans le domaine amoureux, sont surtout faits pour voir et par conséquent pour tomber amoureux. Mais le coup de foudre visuel est ici d'autant plus tragique qu'il fait tomber les héros dans une aliénation dégradante à une passion profane déviante qui les détourne de leur combat. Passion d'autant plus dégradante qu'elle ne saurait dans une grande majorité de cas être vécue que dans une frustration à caractère morbide. Ainsi en est-il dans *Tancredi* : « J'allais ranimer leur valeur ;/ Mes yeux surpris virent vos charmes/ Je sentis que l'Amour seul serait

²⁰ Ivi.

²¹ Roy, La Coste, *Bradamante, RGO*, tome 9, Ballard, Paris 1710.

²² M.P. Berranger, « Le lyrisme du sang », in *Modernité 8, Le Sujet lyrique en question*, Textes réunis par D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1996, pp. 27-41 (29).

vainqueur »²³. (Acte 2, Scène 2). Comme le mettent en évidence ces quelques exemples, du côté chrétien, comme du côté païen, le sentiment amoureux profane s'il ne peut être vécu au sens physique du terme, ne cesse de torturer les héros qui ne peuvent assouvir leurs désirs qu'au travers des regards inquisiteurs autant qu'inquiets. Dès lors, les blessures et les retards au combat sont provoqués par le seul amour profane. Ainsi que le souligne André Rochon, au sujet du guerrier Tancrède, mais cela demeure valable pour d'autres guerriers, il y a un profond « délire des sens »²⁴ provoqué par l'amour profane. Ainsi, les chevaliers sont tous soumis à un incessant décentrement par rapport à leurs objectifs premiers de nature plus sacrée et guerrière.

Nous aimerions, pour terminer sur ces liens entretenus entre ces trois sens et ces données nous tourner vers les accointances entre sens visuel et auditif et le domaine magique. En effet, cette donnée est quintessentielle au genre épique et domine les sens de tous : héros comme spectateurs. L'ouïe et la vue servent le commandement et la puissance magique, et ce qu'il s'agisse de magie bien ou mal intentionnée. La vue et l'ouïe sont les serviteurs les plus adaptés à l'expression du parcours sensoriel présent dans le monde épique chevaleresque, et à sa « vraisemblance merveilleuse ». Comme le souligne Laura Naudeix cette vraisemblance : « [e]st absolument observée, mais elle est d'une nature différente, elle est présentée comme une vraisemblance extraordinaire [...] »²⁵. Dès lors, quels plus merveilleux sens que l'ouïe et la vue pour rendre compte de cette vraisemblance merveilleuse telle que l'ont présentée les figures légendaires d'Armide, d'Alcine ou d'Ismen ; au gré de leurs caprices à l'aide d'anneaux, de fausses apparences ou autres baguettes. Dans *Roland*, un anneau magique permet de troubler la vue et l'esprit des soupirants d'Angélique : « Cet anneau quand je veux peut me rendre invisible. Angélique met dans sa bouche un anneau dont la

²³ Danchet, Campra, *Tancredé, RGO*, cit.

²⁴ A. Rochon, « Les pièges de l'érotisme dans la *Jérusalem délivrée* », in *Au Pays d'Eros, Littérature et érotisme dans la littérature en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Sorbonne nouvelle, Paris 1986, p. 98.

²⁵ L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique 1673-1764*, Champion, Paris 2004, p. 35.

puissance magique la rend invisible »²⁶. (Acte 2, Scène 2). Alcine, elle, impose sa puissance aux décors afin d'endormir les sens de celui qu'elle aime : « Calmez le désespoir où votre âme se livre :/ Rien ne s'offre t-il à vos yeux/ Qui puisse vous forcer à vivre ?/ Le Théâtre commence à s'embellir Le Théâtre change entièrement, et, au lieu des rochers on voit paraître le palais enchanté d'Alcine, [...] »²⁷. (Acte 1, Scène 3).

Il y a ainsi une déréalisation des sens due à leur lien incessant avec la thématique magique qui les conduit à la plus pure invraisemblance. Et ceci est une différence fondamentale avec l'épopée dans laquelle, s'il y a cette dimension, l'aspect guerrier- religieux étant également très fort, ils se trouvent également replacés dans leur angoissant réalisme, où le toucher, le goût, la vue et l'ouïe, l'odorat avaient d'angoissantes connotations sanguinaires. Cette liaison enfin entre magie et vue, ouïe, provoque un dérèglement des sens, aussi fastueux soit-il qui vise à perdre les héros et à les désorienter, aussi doutent-ils toujours de leurs appréciations sensorielles. Les représentants magiques désorientent les héros de la fiction épique chevaleresque en les emprisonnant comme les spectateurs dans des illusions aussi sensorielles que fascinantes et déceptives comme nous allons tenter de le mettre en évidence pour terminer.

Les manipulations et illusions sensorielles au service de l'échec flamboyant des héros épiques magiques et chevaleresques

Ces quelques livrets sont révélateurs à tous égards de la constante utilisation des sens dans un but déceptif même si c'est la bonne magie qui déploie ses fastes pour les héros qu'elle souhaite favoriser. Ainsi en est-il de Mélisse qui provoque l'illusion pour aider Roger dans ses désirs amoureux en transformant ses armes pour qu'elles ressemblent à s'y méprendre à celles de son rival, lui évitant ainsi d'avoir à le tuer : Mélisse : « Arrête, reconnais Mélisse,/ Elle veut à ton bras épargner des forfaits ;/ Sans répandre de sang, un heureux artifice/ Pourra de tes desseins assurer le succès... Reçois ces Armes admirables,/ Qu'un charme ingénieux a su

²⁶ Quinault, Lully, *Roland*, *RGO*, cit.

²⁷ Danchet, Campra, *Alcine*, *RGO*, cit.

rendre/ Semblables aux Armes de ton rival [...] »²⁸. (Acte 3, Scène 4). Dès lors, la notion d'illusion est partout présente car même les bons magiciens y ont recours, tout n'est alors qu'illusion car ce qui apparaît n'est jamais ancré dans une réalité durable. De plus, la notion d'illusion plurielle est admirablement servie par la vue et l'ouïe. Ainsi la vue, pour sa part, est surtout au service déceptif de cette magie, elle est toujours soumise au pouvoir de l'illusion magique qui sous des dehors charmeurs cache un fond assez négatif : *Roland* : « Troupe de Démons qui paraissent sous la figure d'Amants fortunés et d'Amantes heureuses »²⁹ ; *Renaud* : « Troupe de guerriers croisés, et de génies sous la forme d'Amours, de Nymphes, de Jeux et de Plaisirs »³⁰. De la même façon, l'ouïe ou le toucher, contribuent à faire croire que ce qui se fait entendre ou ce qui est ressenti existe tandis qu'il ne s'agit que d'un stratagème de la magie pour faire tomber les héros dans les pièges dans lesquels ils sont encerclés.

Dès lors, ces sens ont pour vocation la paralysie des héros à l'image de la baguette d'Isménor qui tente de retenir Tancrède ou des états seconds que ces instruments peuvent avoir pour effets : *Tancrede* : « Isménor touchant Tancrede d'une baguette. Commence à ressentir l'effet de la puissance »³¹. Ainsi, nous pourrions rapprocher le héros de ces insensés, de ces fous car ils n'ont plus le même accès à la réalité que les autres personnages, d'où l'importance de ces états seconds dans les versions épiques chevaleresques et lyriques comme le souligne Béatrice Didier, car : « [s]i l'opéra fait appel chez ses créateurs comme chez le public aux zones les plus profondes et les plus obscures de l'imaginaire, c'est aussi en privilégiant les états de conscience incertains du sommeil et de la folie »³².

Mais si la notion d'illusion est partout présente, celle de manipulation des sens est également majeure et très liée au vecteur magique. La manipulation magique s'attache à la mise en scène et au pouvoir de l'illusion sur l'image, de ce qui peut être ressenti : ainsi en est-il des arbres

²⁸ Roy, La Coste, *Bradamante*, *RGO*, cit.

²⁹ Quinault, Lully, *Roland*, *RGO*, cit.

³⁰ Pellegrin, Desmarets, *Renaud*, *RGO*, tome 13, Ballard, Paris 1734.

³¹ Danchet, Campra, *Tancrede*, *RGO*, cit.

³² B. Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Voltaire Foundation, University of Oxford, Oxford 2013, p. 232.

présents sur l'île de la fée Alcine qui au-delà d'une apparence végétale sont les nouvelles enveloppes d'anciens amants transformés par l'odieuse et capricieuse fée : *Alcine* :

Athlant : Vois ces Arbres épais qui parent ces beaux lieux,/ Et contre le flambeau des Cieux,/ Prêtent leurs salutaires ombres;/ Ce sont d'infortunés amants,/ Que par ses noirs enchantements/ Alcine a transformés dans ces retraites sombres./ La symphonie exprime les plaintes des amants transformés dans la forêt./ Ecoute ce murmure, et ces gémissements.../ Tristes captifs d'une inhumaine/ Par ces soupirs confus, par cette plainte vaine,/ Ils s'efforcent encore d'exprimer leurs tourments. (Acte 2, Scène 1)³³

Le véhicule idéal de ce pouvoir est la parole magique. Cette parole est un instrument possédant un impact sensoriel puissant car elle commande aux illusions aussi bien tactiles que visuelles ou auditives. L'ouïe tout d'abord, car il y a profération qui sera entendue, si ce n'est écoutée ; le toucher vis-à-vis des blocages qu'elle impose aux héros et sur la vue enfin, car leurs yeux ne voient que des éléments transformés ou illusoire. Cette voix jussive est sans cesse porteuse de métamorphoses, de messages et d'illusions sur l'image. Il y a toujours une pratique déceptive de la voix qui provoque un désordre sensoriel majeur, qu'elle soit émise par de bons ou de mauvais magiciens.

Nous aimerions, pour terminer sur ce point, évoquer deux représentants idéaux de ces illusions et manipulations déceptives : le personnage féminin amoureux magique et un lieu caractéristique : l'île. Il y a, en effet, une éminente séduction des sens par la femme magicienne (souvent mauvaise) qui apparaît comme un piège, dont Jean Starobinsky a souligné la dangerosité lorsque :

[s]urgit un être fatal, d'une éclatante beauté, parlant d'une voix suave, offrant des plaisirs inconnus. Il ne fallait pas l'écouter. Il eût mieux valu éviter son regard. Un pas hors de la route sûre en a entraîné un autre et l'on se voit soudain égaré en terre de perte [...]. Quand le héros voyage par les chemins, les forêts ou les mers, l'enchanteresse le guette au bord de la route, elle règne sur l'île où il débarque [...]³⁴.

Cette femme est à l'origine de l'aliénation des sens précédemment évoquée, d'une déperdition des sens accentuée par ses amours souvent contrariées

³³ Danchet, Campra, *Alcine, RGO*, cit.

³⁴ J. Starobinsky, *Les Enchanteresses*, Seuil, Paris 2005, p. 10.

que seuls ses enchantements peuvent aider à réaliser avant de devoir échouer irrémédiablement devant la gloire aidée de la bonne magie où le héros recouvre ces sens en touchant parfois ses armes, celles de sa gloire passée ou à venir. Dès lors, pour parvenir temporairement à ses fins, elle emporte le héros qu'elle aime sur le lieu déceptif de l'illusion par excellence : son île. Lieu de l'emprisonnement réel ou fictif du héros où tout n'est que tromperie et propice au gaspillage sensoriel le plus éhonté. Mais il faut ajouter enfin que ce lieu est synonyme d'échec, d'une profonde ambivalence, car il est le lieu de la flamboyance certes, mais il renferme une part d'ombre et de mystère non dénuée de tragique en devenant le lieu de leur échec final et de leur fin désespérée.

Conclusion

L'expérience sensorielle s'avère donc prédominante dans le monde épique chevaleresque comme en témoignent les souvenirs impérissables laissés aux héros comme aux spectateurs par les figures légendaires d'Armide, d'Alcine, de Logistille ou d'Ismen. Cette expérience était d'autant plus riche dans les *Roland furieux* et *Jérusalem délivrée* que l'imagination du lecteur ne se fixait aucune limite. Il n'en ira plus de même dans la traduction lyrique de ces aventures illustres, bien que cette scène apparaisse comme la plus flamboyante parmi toutes celles ayant eu à cœur de rendre visuellement les prestiges et les charmes du monde épique chevaleresque.

Cependant, les nombreuses restrictions liées au respect des bienséances, de la vraisemblance ou encore au raccourcissement obligé des longueurs épiques ont contraint les librettistes à effacer de manière quasi-totale les sens gustatif et olfactif. Malgré cette disparition, les sens du toucher, de l'ouïe et de la vue sont si développés que la richesse de l'expression sensorielle ne saurait être reniée à ces spectacles qui opèrent un majestueux décentrement sensoriel chez les héros au travers des rapports conflictuels qu'ils entretiennent avec trois éléments constitutifs du monde épique chevaleresque : le conflit guerrier, l'amour profane et la magie. Cette dernière domine en manipulant, en trompant et en illusionnant les protagonistes de ce monde. Mais cette domination s'affiche comme un mal

nécessaire à l'indéniable attrait du spectacle lyrique et épique avant lui. Malgré sa flamboyance, ce monde demeure sans cesse synonyme d'échec, notion voisine de celle du danger. Il y a en effet danger, car c'est un monde non dénué d'une cruauté et de violence même si celle-ci est définitivement illusoire et généralement non aboutie. Il y a échec, tout d'abord, du point de vue de l'héroïsme, car les héros ne retrouvent pas le chemin de la gloire par leur seule volonté et leur piété mais grâce à des artifices magiques. Il y a échec, également, car l'expérience sensorielle provoquée par les magiciens est, elle aussi, vouée à échouer. Ainsi, ils ne parviennent pas à se faire aimer et leurs illusions et manipulations sont réduites à néant devant les efforts de la bonne magie, toute puissante et positive ; en cela plus proche du merveilleux chrétien qui a fini par s'éclipser de manière générale dans ces traductions lyriques de l'épopée chevaleresque.

Cependant, on ne saurait en aucun cas renier l'évidente réussite flamboyante de ces illusions et de ces manipulations magiques des sens qui parviennent toutes, bonnes comme mal intentionnées, à captiver les sens ; aussi bien ceux des héros enchantés et perdus en terre de magie que ceux des spectateurs manipulés voire hypnotisés le temps d'une représentation comme le rapporte Lecerf de la Viéville :

Lorsqu'Armide s'anime à poignarder Renaud, dans cette dernière scène du deuxième acte, j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur ne soufflant pas, demeuré immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon, qui finit la scène, donnât cette permission de respirer³⁵.

Un parcours sensoriel certes restreint de cinq à trois sens, mais non dénué d'un charme indéniable pour les spectateurs de ces traductions lyriques de l'épopée chevaleresque issues du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée*.

³⁵ Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2e éd., F. Foppens, Bruxelles 1705, p. 329 et s.