

La Calisto

Francesco Cavalli (1602-1676)

« *Calisto* ou le parcours initiatique d'une nymphe »
par Christophe Rousset

Calisto est le quinzième opéra de Francesco Cavalli, créé à Venise le 28 novembre 1651, moins d'une décennie après les chefs-d'œuvre de Monteverdi *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* et *l'Incoronazione di Poppea*. Considérant que l'activité de Cavalli à l'opéra s'étend de 1639 à 1660, *Calisto* se situe exactement au centre de cette période d'intense créativité lyrique. Pour la seule année 1651, Cavalli écrira trois opéras avec son librettiste quasiment attitré Giovanni Faustini – sur le point de mourir (1615-1651) et également gestionnaire du théâtre San Apollinare à peine ouvert – *Oristeo*, *Rosinda* et *Calisto*.

Ce qui séduit aujourd'hui dans cet opéra c'est une trame hardie où le baroque de la construction dramatique culmine dans des situations ambiguës aux fortes colorations homosexuelles. En effet Calisto, nymphe de Diane, est vouée comme sa déesse tutélaire à la chasteté. Seules les amours entre femmes sont tolérées dans ce monde de féminité guerrière. C'est ainsi que pour arriver à séduire Calisto, Jupiter prendra les traits de Diane et déflorera sa proie. Mais c'est sans compter que Diane a tourné la tête d'Endymion qui, reconnaissant Diane (pourtant en réalité Jupiter déguisé), entreprendra sans le savoir une scène d'amour encore une fois homosexuelle. Quiproquos savoureux qui, s'ils nous font rire en tant que spectateurs, scellent le drame personnel de la protagoniste qui rejetée par Diane, en proie aux vengeances de Junon qui la transforme en ourse, sera sauvée in extremis par Jupiter qui à son tour la transformera en constellation.

Ovide et ses *Métamorphoses* n'est certes pas loin, mais c'est Venise et son carnaval toujours présent qui imprègnent l'œuvre : travestissements, intrigues, vengeances, cruauté et sexe, naturellement.

Il est toujours extrêmement important de replacer l'œuvre dans son contexte de création et donc il convient de rappeler qu'à Venise pour la première fois en Europe, l'opéra n'est plus le fait d'une commande princière (comme l'*Orfeo* de Monteverdi notamment à Mantoue), mais que les théâtres sont des entreprises privées. L'engouement du public à Venise est tel que de nombreux théâtres sont ouverts entre 1636 et les années 1670. Ils sont tous privés, propriétés de familles nobles comme Grimani, mais aux mains d'imprésarios qui parfois font faillite. Dans ces conditions les recettes sont d'une urgente nécessité et on fait appel à de grands chanteurs – on a en mémoire la magnifique Anna Renzi, créatrice du rôle d'Ottavia dans l'*Incoronazione di Poppea*. Pour la même raison on ne réunit pas d'importants effectifs instrumentaux. Dans le cas de *Calisto*, on sait de façon précise que six personnes étaient dans la fosse de la création en 1651: deux violons, une basse d'archet et trois instruments de continuo, clavecins et théorbe. Dans notre version de l'œuvre nous avons voulu enrichir les couleurs du *continuo* en ajoutant orgue, guitare, *lirone* et harpe, et celles des instruments mélodiques ajoutant aux deux violons deux flûtes à bec et deux cornets. René Jacobs a cru bon d'ajouter en outre deux parties d'alto – comme Cavalli en fait usage dans la *Didone* (1642) notamment. Nous avons quant à nous voulu préserver la transparence de texture fidèle aux effectifs de 1651 et aux indications du seul manuscrit conservé à la bibliothèque Marciana à Venise.

Les rôles de *Calisto* sont très clairement attribués dans la partition manuscrite de la Marciana. Il est en fait très regrettable que la fort louable production de Glyndebourne qui a remis la *Calisto* sur une scène d'opéra moderne pour la première fois ait fait école et que les différentes versions ultérieures, y compris celle de René Jacobs qui se veut être authentiques, aient adopté les mêmes choix que Raymond Leppard en 1970. En effet dans *Calisto* il n'y a pas de « vecchia », ce type de personnage qui fait rire (Arnalta, Nutrice dans *Poppea*) ou pleurer (Ecuba dans la *Didone*), rôles travestis attribués à des ténors aigus. Leppard a cru devoir « remédier » à ce manque en faisant de Linfea une vieille ridicule, alors que le livret la décrit comme jeune nymphe de Diane, justement attribuée à une voix de soprano. L'autre problème que je dirais majeur est la partie de « Jupiter en Diane » : cette partie est notée en clé de sol, véritable rôle de soprano qui monte au sol aigu, compromettant largement les habitudes de le faire chanter à Jupiter en voix de *falseto* et rendant plus plausible l'attribution de ces passages à Diane elle-même.

De ce fait la confusion est plus grande, pour Endymion et pour Calisto qui par conséquent est un peu moins sotte à ne pas reconnaître Jupiter. Le sens dramaturgique est évidemment radicalement différent et la confusion est subtile et à peine sensible – j’ai en tête un magnifique tableau de François Boucher, *Jupiter et Calisto* au musée de Kansas City, où l’on voit deux femmes dans de lascifs embrasements. Jupiter qui chante en *falseto* fait évidemment chavirer les scènes troubles en comique assez grossier ! Mais là, à part des problèmes de tessiture, la partition ne donne pas plus d’indications et si l’on conserve les noms des chanteurs sous contrat en 1651 au Théâtre S. Apollinaire on ne sait dans quels rôles ils étaient spécifiquement distribués.

Autant de questions qui restent ouvertes, ou du moins que je souhaiterais qu’interprètes, directeurs de casting de théâtres d’opéra et metteurs en scène prennent en considération lorsqu’ils reproposent l’œuvre, partant du manuscrit qui est la seule autorité valable et non partant d’enregistrements discographiques ou productions précédentes qui perpétuent les mêmes clichés, erreurs et trahisons de la pensée première de Cavalli et de son librettiste Faustini.

Le reste est interprétation, et plus on recule dans le temps plus l’espace est large pour l’interprète. Ici, le « *recitar cantando* » domine, ponctué par quelques ritournelles, quelques arias, quelques ensembles. La pratique interprétative récente a la curieuse tendance à oublier la fameuse « *sprezzatura* » dont les traités de déclamation de l’époque font état. La source la plus claire sur le *recitar cantando* est un texte anonyme florentin, *Il Corago*, des années 1630, qui précise que le « *recitar cantando* » doit se chanter « *senza battuta* » sauf quand on accompagne à l’orgue et que ledit orgue couvre la voix aux oreilles de l’accompagnateur et donc par commodité on chantera « *a battuta* ». Nous avons travaillé aussi bien sur *Il Ritorno d’Ulisse in Patria* que sur la *Calisto* à rendre la déclamation fluide, naturelle, contrastée toujours conforme aux indications rythmiques des compositeurs mais vivante et sans la dérangeante et envahissante battue d’un chef. C’est ainsi que la nature même du « *dramma per musica* » a créé son identité et qu’elle est avant tout théâtre, l’italianité étant l’autre élément essentiel qui a présidé à mes interprétations dans le domaine du riche et encore trop peu connu opéra vénitien.

Christophe Rousset – août 2012