

Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque

Didier SOUILLER
Université de Bourgogne (Dijon)

Jean Rousset fut assurément un initiateur pour toute une génération de l'après-guerre, lasse des conventions lansonniennes sur le XVII^e s. français qui régnaient encore dans les années 50 et 60. Avec lui, la notion de baroque entra dans la littérature française du siècle "classique" et un nouveau regard sur le baroque se trouvait légitimé, du moins en ce qui concerne la littérature française. En effet, *La littérature de l'âge baroque en France* (Corti, 1954) faisait de Circé (avec le paon) une des deux figures susceptibles d'incarner les deux pôles d'un imaginaire baroque partagé entre la métamorphose et l'ostentation. Circé, la magicienne homérique, introduit à un monde où "tout se meut ou s'envole, rien n'est stable, rien n'est plus ce qu'il prétend être, les frontières entre la réalité et le théâtre s'effacent dans un perpétuel échange d'illusions et la seule réalité qui demeure est le flot des apparences cédant à d'autres apparences ..." (p. 30). Pour mener son enquête, le critique s'appuyait sur le ballet de cour français où la magicienne servait d'argument, depuis le fameux *Ballet comique de la reine Louise*, toujours cité en référence¹. Cependant, ne peut-on, un demi-siècle plus tard, tenter de répondre à la question que Jean Rousset lui-même posait au spectacle de l'omniprésence de la magicienne? "Cette présence obsédante de Circé dans le ballet de cour n'autorise-t-elle pas à faire de la fée des métamorphoses l'un des mythes de l'époque? N'agit-elle pas à la manière d'un centre de rayonnement? Elle suscite autour d'elle des figures complémentaires ou analogues, elle entraîne dans son sillage une escorte de masques et de funambules qu'elle revêt de vent, de flammes, de miroirs, de tous les symboles du mouvement, elle révèle des forces sourdement à

¹ Voir H. Prunières, *Le ballet de cour en France*, première édition: 1914.

l'œuvre que sans elle on discernerait mal, elle donne un corps et un visage à tout un monde qui se cherche" (p. 31).

Ces "forces" cachées, dans un monde qui cherche des représentations nouvelles pour un imaginaire en voie de constitution progressive, conduisent à s'interroger d'abord sur *la forme et la signification* de Circé (pour reprendre deux termes associés par ce même Jean Rousset), afin de mieux comprendre les raisons de l'extension de la figure de la magicienne dans l'espace et le temps, c'est-à-dire sans se limiter à l'espace français ni au temps baroque (encore faudrait-il savoir au juste à quelles limites correspond l'époque baroque ...). Ce faisant, on pourra tirer profit de l'extension récente de la recherche à de nouveaux domaines et, notamment, de la mise en relation de la littérature avec la musique (la fête de cour précède le développement à l'échelle européenne de l'opéra): Circé la séductrice possède une voix qui en fait la protagoniste de nombreux drames lyriques. Mais la magicienne règne également sur un espace: un palais somptueux et, aussi, un jardin qui devient le lieu symbolique de l'expression d'une philosophie mettant particulièrement l'accent sur une conception anti-idéaliste de la valeur et sur la possibilité d'une existence *dans* le monde. La peinture, enfin, offre le moyen de suivre les représentations de Circé, non plus à partir du texte homérique, mais à partir de sa réactualisation dans l'épopée romanesque de la Renaissance avec Boiardo, mais surtout l'Arioste et Le Tasse.

Ainsi espère-t-on apporter sinon de nouveaux critères, du moins de nouvelles références dans le cheminement du maniérisme au baroque et son prolongement rococo — pour s'étonner, sans tonner.

Il y a, en quelque sorte, une généalogie de Circé: la magicienne change de nom, mais pas de fonction, comme le prouve la permanence des invariants de ce qu'il faut bien nommer le *mythe littéraire* de Circé.

Est-il bien nécessaire de rappeler en détail qui était la Circé d'Homère et quels étaient, à l'origine, ses attributs, que la tradition littéraire moderne va reprendre et amplifier? L'aventure d'Ulysse qui la concerne est rapportée dans l'*Odyssée* au chant X, v. 209 et suivants.

² Sur ce point, on se permet de renvoyer à notre *Le Baroque en question*, in *Littératures classiques*, n°36, printemps 1999.

Circé, tout d'abord, comme dans tout récit mythique grec, a une généalogie qui fournit la clef symbolique du personnage: elle est déesse, fille du Soleil et de Perséis, elle-même fille d'Océan; signe d'une double nature contradictoire qui allie la quête lumineuse de savoir et la profondeur obscure de l'insaisissable, également représentée par Protée, dieu marin et maître de la métamorphose. Elle est également la sœur d'Ætès, le roi de Colchide, gardien de la Toison d'Or, ce qui fait d'elle la tante de Médée, la redoutable magicienne, et de Pasiphæ, l'épouse de Minos, sur laquelle pèse la malédiction d'Aphrodite. Phèdre, on le sait, fille de Minos et de Pasiphæ appartient à une famille dont les femmes ont le sang bouillant, pour utiliser une métaphore chère à l'Hippolyte de Racine. En résumé, la généalogie de Circé la situe sous le double signe de la passion amoureuse et d'un savoir magique qui triomphe par les apparences.

La signification de l'épisode est clairement placée sous le signe de la métamorphose, celle qui met en valeur les passions animales des victimes de la magicienne: les compagnons d'Ulysse sont impitoyablement transformés en pourceaux, eux qui s'adonnent sans réfléchir aux joies de la table de Circé et par la gourmandise desquels la catastrophe arrivera sur l'île du Soleil; d'autres prisonniers prennent la forme significative de bêtes sauvages. Une seconde métamorphose, tout aussi spectaculaire, mais d'ordre psychologique, concerne la magicienne elle-même: sous l'influence de l'amour, elle passe de l'hostilité masquée à l'égard d'Ulysse à la passion pour cet être d'exception dont les dieux lui avaient annoncé la venue et qui résiste victorieusement aux charmes puissants des philtres qui lui ont été servis. On le sait, sur le chemin du palais, Hermès était apparu à Ulysse pour lui remettre une fleur magique capable de le prémunir contre les potions que devait lui administrer Circé: conformément à l'anthropologie classique occidentale (dont l'origine est grecque précisément), le triomphe sur les passions dépasse les simples forces humaines, incapables de vaincre par elles-mêmes un désir qui submerge invariablement la raison. Le pessimisme augustinien, qui prévaudra avec la fin du XVI^e siècle, lors de la généralisation et de l'intériorisation d'une image culpabilisante de la créature, y trouvera son compte en récupérant l'exemple de l'aventure d'Ulysse; le plus intelligent des hommes, sans le secours de la grâce, ne pourrait faire son salut! Ce même héros se fait d'ailleurs attacher au mât de son

navire pour pouvoir écouter impunément les sirènes, autre figure féminine dont le charme est proprement irrésistible...

Ovide (*Métamorphoses*, XIV, 1-74 et 246-440) donne toute son ampleur au personnage de Circé. La figure de la magicienne ne disparaît pas totalement du champ de la littérature occidentale avec le Moyen-Age qui, à sa manière, n'ignora nullement l'épopée antique, mais l'interpréta d'un autre point de vue. Les jardins trop séduisants où règnent les enchanteresses constituent des éléments nécessaires du parcours féerique et allégorique du chevalier mis à l'épreuve d'une longue errance : Richard Wagner ne s'y trompera pas, qui puisera dans les sources médiévales pour le *Venusberg* de *Tannhauser* et qui fera venir son Parsifal au milieu des filles-fleurs du château maléfique de Klingsor (*Parsifal*, deuxième acte). Cependant, avec la Renaissance italienne, le personnage de la magicienne connaît une nouvelle fortune, au moment précis où est consciemment continuée la tradition de l'épopée antique, genre le plus prestigieux et consacré comme tel par les arts poétiques du temps et ce, jusqu'à Voltaire au moins.

À l'évidence, le *Roland furieux* de l'Arioste (achevé en 1532) constitue le chef-d'œuvre de la littérature italienne de la Renaissance, à l'apogée de son classicisme et avant le basculement dans un maniérisme consécutif à l'ébranlement multiforme né du sac de Rome de 1527. Dans ce roman épico-chevaleresque, Circé s'appelle Alcine et la narration de ses amours avec Roger occupe les chants VI, VII et VIII. Dans le chant X, Roger a réussi à fuir Alcine en passant par une région désertique, avant de livrer la bataille finale et victorieuse contre les troupes de la magicienne.

C'est encore un lieu commun de l'histoire de la littérature italienne que d'opposer l'Arioste et le Tasse, non seulement en ce qui concerne la conception de l'épopée et le glissement vers le *romanzo*, mais pour tout ce qui touche l'atmosphère morale, le retour du religieux et, en un mot, le passage d'une civilisation (la Renaissance italienne a gagné toute l'Europe) vers une autre (le baroque, qui fait suite au maniérisme finissant, avec le retour du sacré). La *Jérusalem délivrée* n'échappe pas à cette mutation, tandis que l'humour et la liberté de l'Arioste laissent la place à la fois à la volonté d'écrire une épopée chrétienne édifiante et à la culpabilisation systématique de la

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

sensualité et des ornements littéraires. On sait jusqu'à quelle extrémité cette volonté de rigueur a pu mener le Tasse.

Dans la *Jérusalem délivrée*, Circé se nomme désormais Armide: fille d'un redoutable magicien au service du camp musulman, elle joue un rôle considérable dans le poème en détournant de son devoir le plus vaillant des chrétiens, Renaud, dont la présence est nécessaire pour que Jérusalem soit prise par les Croisés. Une première esquisse se trouve au chant X (strophes 60-68), avec la description du château d'Armide et de ses prodiges, ce que précise le chant XIV: en fait, le château n'est qu'un seuil qui mène aux îles Fortunées et c'est là que les compagnons de Renaud, partis à sa recherche, devront le poursuivre: *là dans un éternel avril, son amant coule avec elle une vie pleine de mollesse et de voluptés.*

L'évocation de l'abandon dans le jardin merveilleux d'Armide débouche sur l'image du miroir, invitation à un retour lucide sur soi pour Renaud et à une méditation sur la transparence et la lucidité. Il ne s'agit plus seulement d'aller au-delà des apparences des choses, mais d'atteindre à la connaissance de soi, lorsque l'amour est présenté comme un piège qui enferme dans la passion pour mieux aveugler. Alors, l'impossible miroir de l'amour (*elle ne voit qu'elle en elle-même et lui ne se voit qu'en elle*), s'anéantit devant le bouclier de diamant apporté par les deux messagers; miroir de vérité dans lequel Renaud peut se contempler et découvrir sa déchéance en une salutaire prise de conscience (20-30). La leçon devient claire: il faut apprendre à sortir du jardin des délices de ce monde par une ascèse dont le résultat pourrait bien être un équivalent poétique de la connaissance ignatienne de soi, grâce à des "exercices spirituels".

Cette supériorité de la production italienne au XVI^e s. ne saurait dissimuler la rapide affirmation de la littérature élisabéthaine, qui ne concerne pas seulement le théâtre, mais le domaine toujours prestigieux de l'épico-chevaleresque. *The Faerie Queene* de Spenser (1589-1596) offre, avec le portrait d'Acrasie, un nouvel avatar de l'antique Circé. Au livre II, chant XII, l'épisode du *Bosquet des délices*, parcouru, visité et saccagé par le valeureux et vertueux Guyon, accompagné par Pèlerin (le double déchiffreur), présente tout aussi significativement un autre exemple de jardin, où abondent les références culturelles chères au maniérisme. Les allusions à l'iconographie de l'époque, riche en images venues de la mythologie,

et l'excellente connaissance de l'Arioste et même du Tasse, prouvent, s'il en était besoin, combien les élites élisabéthaines étaient au fait de la production italienne la plus immédiatement contemporaine.

La littérature du Siècle d'Or, au XVII^e siècle, n'échappe pas non plus à l'influence de la figure de Circé, qui se déploie désormais dans un cadre plus nettement allégorique, où le didactisme de la Contre-Réforme espagnole se donne libre cours. Qu'il s'agisse d'un récit philosophique ou d'un roman d'éducation, il importe peu ici, mais l'œuvre de B. Gracià, *El Criticòn* (1651-1653), donne le nom de *Falsirena* à sa Circé, suivant là une autre source italienne. Dans *L'Adone* (1623) de Marino (chants XII et XIII), la magicienne Falsirena accueillait déjà Adonis dans son palais; repoussée, elle le changeait en oiseau et c'est à Hermès qu'il incombaît de le remétamorphoser en homme. Déjà, le chap. 8 de la première partie du *Criticòn* évoquait Artemisia, qui, à l'inverse de Circé, changeait les bêtes en hommes, de façon à figurer clairement le processus de civilisation. Falsirena, quant à elle, est une courtisane experte et intrigante de la Cour, pur produit du projet misogyne de l'auteur, pour qui "mieux vaut la méchanceté de l'homme que le bien de la femme".

De cette "reine du faux" (*falsi - rena*) à la Falirena de Calderòn, il y a une nette continuité symbolique que souligne la proximité des noms utilisés. *Le jardin de Falirena* (1679) est une *zarzuela* romanesque inspirée de l'Arioste, c'est-à-dire une sorte de petit opéra en deux journées, conçu pour un public aristocratique; Falirina, fille de Merlin, sert de prétexte à faire revivre pour la scène lyrique les principaux personnages du *Roland furieux*, mais elle permet aussi d'associer les prestiges de la métamorphose, liés à Circé et à ses jardins, au tout nouveau genre musical qui se déploie dans le cadre de mises en scènes fastueuses avec d'étonnants changements de décors. En définitive, la *zarzuela* de Calderòn offre un bel exemple de la survivance de la figure de Circé et de ses avatars dans le grand spectacle baroque de cour en Europe; le dramaturge espagnol, d'ailleurs, parfaitement conscient du sens symbolique de cette aventure d'Ulysse, y aura consacré trois œuvres où se mêlent les prestiges de la musique et de la mythologie: *El golfo de las sirenas*, *Los encantos de la culpa*, *El mayor encanto, Amor*.

Dans la mesure où une des caractéristiques du mythe de Circé consiste en la représentation d'un amour dangereux et furieusement

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

sensuel, comme pour mieux conduire le protagoniste masculin à prendre conscience de son asservissement et à tenter de fuir, le récit apparaît lié à un certain nombre de significations littéraires qui invitent les poètes, à partir de la Renaissance, à se servir aussi d'autres silhouettes prestigieuses qui sont autant de doubles. Les avatars de Circé aux Temps Modernes sont également les héritiers des célèbres abandonnées de la littérature antique: Ariane et Médée, puis Didon. Autant de figures féminines où le désespoir engendre la fureur et peut aboutir à la destruction ou à l'autodestruction, à la manière d'Alcine et d'Armide vaincues. Dotée d'une belle voix, ayant pour nièce Médée, Circé demeure celle qui, au propre et au figuré, transforme les hommes en pourceaux: Horace, significativement, en fait une *meretrix*, i. e. une prostituée (*Epitres*, I, 2).³ Dans la *Jérusalem délivrée*, le chant IV présente la magicienne sans cacher la cohérence du dessein poétique du Tasse: "elle veut, par ses doux propos, par son beau visage, surpasser les enchantements de Circé ou de Médée".

Très vite, la tradition (tant picturale qu'opératique), s'appuyant avant tout sur l'œuvre du Tasse, a isolé quelques passages particulièrement frappants des amours de Renaud et Armide, qui vont susciter autant de scènes-clefs ou de tableaux:

- au chant XIV a lieu la célèbre métamorphose amoureuse d'Armide devant Renaud endormi: venue pour le tuer, elle s'immobilise: *Mais quand elle a fixé sur lui son regard ... alors, elle s'arrête incertaine*⁴. Retournement du mythe: la magicienne n'exerce plus son art sur les autres, mais elle est la victime de la métamorphose. Scène d'émotion, mais aussi d'introspection où se déploient les possibilités du chant.
- lors de la fuite des amants vers les îles Fortunées, le palais d'Armide devient le refuge du couple, loin du monde; séjour délicieux où Renaud oublie tous ses devoirs de chevalier croisé (XVI), jusqu'à ce que lui soit tendu le fameux miroir de diamant où il se voit tel qu'il est devenu: véritable objet sexuel sur lequel veille jalousement une magicienne dévoratrice. La peinture rivalise ici avec la musique pour

³ Voir P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Monaco: Éditions du Rocher, 2002, p. 418 et sq.

⁴ Traduction A. Desplaces.

évoquer ce monde de plaisirs et la splendeur des corps enlacés.

- la métamorphose du héros, revenu à la raison lorsqu'il peut enfin se voir tel qu'il est, entraîne sa fuite, mais aussi la fureur et le désespoir d'Armide, qui, constatant son impuissance à reconquérir son amant, préfère la destruction de son palais, symbole des amours passées. Dernière confrontation entre les amants, mais aussi prétexte à une "scène finale" qui permet de recourir à tous les prestiges de l'utilisation des "machines".

La tradition s'attarde sur ces trois moments caractérisés par deux métamorphoses inversées (vers la passion, vers la raison), plutôt que sur les deux épisodes qui concluent, dans l'épopée italienne, les amours de Renaud et Armide:

- la forêt magique et le myrte, d'où jaillit une Armide qui tente inutilement d'empêcher Renaud de l'abattre (XVIII), épisode plus rarement repris sur la scène lyrique, à l'exception du librettiste de Haydn (*Armida*, 1784).
- la fuite d'Armide vaincue, au moment de la prise de Jérusalem. Renaud la rejoint: elle se soumet et le Tasse laisse entendre qu'elle se convertira (XX); il y a là un flou qui a stimulé les auteurs de livret, toujours soucieux de ménager (surtout au XVIIIe s.) une fin heureuse et conforme à l'attente du public, quitte à sacrifier la magicienne, sa force de caractère et sa cohérence psychologique.

Dès lors, après cette esquisse, une première réponse peut être fournie à la question posée par Jean Rousset: *pourquoi Circé?* Le personnage permet de développer deux aspects de la magicienne qui correspondent à deux grandes caractéristiques de la civilisation européenne:

- le *theatrum mundi*: Circé est le metteur en scène d'un lieu illusoire et trompeur, un pur décor (le palais et son jardin) voué à la célébration de l'amour, mais elle est aussi l'acteur hypocrite⁵ qui trompe Ulysse et ses compagnons avec sa voix

⁵ On connaît le sens étymologique d'*hypocrite*, l'acteur en grec.

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

doucereuse. Comédie amoureuse au cours de laquelle la magicienne ne joue plus, mais exprime une passion sincère, telle un autre Saint Genest

- la nécessaire culpabilisation des sens dans la société européenne post-tridentine: Circé est femme plus que magicienne (à la différence du magicien traditionnel, vieil homme, c'est-à-dire sage et asexué, sur le modèle de l'Atlan de l'Arioste et de l'Alcandre de l'*Illusion comique*) et son échec a valeur d'enseignement moral. Lors de la seconde acculturation chrétienne (qui s'étend sur l'Europe à la fin du XVIe s. et une bonne part du siècle suivant contre le prétendu paganisme de la Renaissance), Circé et ses avatars sont clairement rattachés à une sexualité "coupable": dans l'*Odyssee*, au contraire, Hermès recommande à Ulysse de ne pas refuser la couche de la déesse. D'ailleurs, selon les textes post-homériques, de cette relation naquirent plusieurs enfants dont Telegonos, qui tua son père sans le reconnaître durant une razzia ultérieure à Ithaque.

Là est peut-être la raison de la fortune que connut Armide bien plus qu'Alcine dans la littérature et les beaux-arts en Europe, à partir de la fin du XVIe s. Alcine s'inscrivait dans une perspective "païenne" de célébration de la liberté érotique à laquelle les héros de l'Arioste sacrifiaient bien volontiers: une fois Alcine démasquée, les aventures amoureuses continuent. Le personnage d'Armide est beaucoup plus important: il marque à la fois le triomphe de la sensualité et sa condamnation au nom des idéaux religieux et de manière conforme à la reprise en main qui suit le Concile de Trente.

Suivre le mythe de Circé et ses avatars, c'est aborder de nouveaux territoires, autres que la littérature; c'est également suivre l'évolution du goût et contribuer à l'esquisse d'une périodisation esthétique. Le charme de la voix de la magicienne assure, en effet, la transition du ballet de cour à l'*opera seria*. Car l'enchanteresse séduit par de mélodieuses paroles, tout autant que sa demeure est le lieu du déploiement des prestiges de ce monde et d'un appel à tous les sens, selon une signification symbolique comparable à celle de la scène ultime du mythe littéraire de don Juan: le banquet où surgit la statue. Logiquement, celle qui est si habile metteur en scène est aussi l'organisatrice d'une fête qui repose sur la réunion de tous les arts:

elle a sa place dans cette conception "baroque" de l'opéra qui, bien avant Wagner, tend vers "l'œuvre d'art totale".

Faire chanter Circé? Tout semble l'y convier: déjà les compagnons d'Ulysse sur le seuil du palais de la magicienne "entendent Circé chanter à belle voix" (chant X). Nicole Lauraux observe d'ailleurs⁶: "si la beauté est aux déesse, aux femmes appartient la voix en tant qu'elles sont mortelles. Or, à plusieurs reprises, l'*Odysée* parle d'une *theos audéessa* ... Circé et Calypso sont qualifiées de *deinë théos audéessa*: "terrible déesse à la voix humaine"... Il faut donc faire avec le texte d'autant que l'expression juxtapose en un superbe *oxymoron* l'être-dieu, la voix humaine et le féminin. Ainsi, en deux déesses mineures s'affrontent le divin et la femme, en une contiguïté dont le désaccord entre les genres (une terminaison féminine, *deinë*, une de forme masculine, *théos*, un féminin, *audéessai*) suggère qu'elle dissimule de l'inconciliable".

De cet inconciliable et de ce prestige de la voix, l'opéra va pouvoir s'emparer pour nourrir le caractère du personnage et pour justifier le recours à la musique. Trois épisodes ont particulièrement retenu l'attention des compositeurs:

- la scène où Armide renonce à tuer Renaud offre une occasion sans équivalent pour développer ces contradictions "oxymoriques" du caractère de la magicienne: en jouant non seulement sur les possibilités du livret, mais sur les contrastes successifs des *affetti* au sein au sein du chant et de la musique. La structure tripartite de l'aria de *l'opera seria* fait ainsi se succéder trois moments psychologiques consacrés successivement à la détermination meurtrière, à l'émoi devant le bel endormi et, enfin, à un retour hésitant au dessein premier ou à l'abandon au désir;
- le jardin des délices et la parfaite union des amants permet l'évocation sensuelle de ces plaisirs que la morale religieuse condamne. On pourra d'ailleurs s'abandonner d'autant plus volontiers à ce tableau musical ou visuel trop séduisant que ce bonheur est déjà menacé: Renaud et Armide sont espionnés,

⁶ "Qu'est-ce qu'une déesse?", in *Histoire des femmes en Occident*, t. I, sous la dir. de G. Duby et M. Perrot, Perrin, Paris, 2002, "tempus", p. 50.

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

puis surpris, par les chevaliers chargés de raisonner Renaud et de le ramener au camp.

- Les imprécations ultimes de la magicienne, abandonnée et impuissante à triompher des nouvelles résolutions de Renaud, introduisent deux *affetti* fort appréciés dans l'opéra: la fureur et la folie, qui précèdent un finale attendu pour le déploiement des effets spéciaux procurés par les machines: la métamorphose du somptueux palais baroque en désert et la fuite de la magicienne dans les airs, à la manière de Médée.

Ces trois séquences font coïncider la présence des avatars de Circé sur la scène lyrique avec le triomphe des formes et des thèmes baroques. On en jugera aisément par un exemple emprunté aux prestiges du règne de Louis XIV, comme pour mieux témoigner de la coexistence à Versailles de ce que l'on classe traditionnellement dans les catégories séparées du "baroque" et du "classique". Du 7 au 14 mai 1664, *Les Plaisirs de l'Île enchantée* donnent leur nom à une fête donnée dans les jardins de Versailles et dont la relation officielle fut imprimée par Félibien, sur ordre de Louis XIV, et complétée par le récit d'un témoin, M. de Marigny. Le thème retenu est celui de l'enchantement des chevaliers dans le jardin merveilleux; l'île d'Alcine figure au milieu du grand étang et sa destruction, ainsi que celle du palais de la magicienne, est l'apogée du spectacle: Vigarani avait bâti le palais qui s'embrasa et disparut dans un grand feu d'artifice, représentant la rupture de l'enchantement après la fuite de Roger.

De Vivaldi (1727) à Haydn (1784), de Lully (1686) à Gluck (1777), *Armide*, plus encore qu'*Alcine*, traverse les principales scènes lyriques de l'Ancien Régime: il serait fastidieux d'en dresser la liste⁷ et on choisira pour la clarté de la démonstration le livret de Quinault, dans la mesure où il sert à Lully comme à Gluck, au commencement et à la fin de cet opéra français des XVII et XVIIIe s., compris par opposition à l'opéra italien et avant l'opéra romantique.

La philosophie propre au jardin des délices de la magicienne s'exprime dans le chœur des nymphes et des bergers qui

⁷ Une esquisse de cette évolution européenne se trouve dans notre "Métamorphoses de Circé: de l'épopée à l'opéra baroque", in *Littérature et musique*, sous la dir. de L. Richer, CEDIC, Université de Lyon III, 2005, pp. 273-286.

accompagnent le sommeil de Renaud, avant l'entrée de celle qui pense encore à l'assassiner:

*Ah! quelle erreur! quelle folie!
De ne pas jouir de la vie!
C'est aux jeux, c'est aux Amours
Qu'il faut donner les beaux jours*⁸.

Proclamation anti-idéaliste qui s'oppose aux valeurs traditionnelles non seulement de la religion, mais de la société aristocratique: auprès d'Armide, en effet, Renaud ne s'abandonne pas seulement à la chair, il oublie l'au-delà et ses promesses pour l'ici-bas; homme d'épée, il sacrifie son devoir de soldat et son honneur à l'amour. Ce contraste permet de situer la réécriture du mythe d'Armide à l'opéra dans la sphère de la dramaturgie baroque, dont c'est un des procédés les plus fréquents que d'opposer (un temps) morale traditionnelle et valeurs de l'immanence par le jeu contrasté des maîtres et des valets bouffons comme le *gracioso* du théâtre du Siècle d'Or. Ce dernier n'est jamais un simple faire-valoir des maîtres ou un bouffon seulement en mesure de faire rire le parterre: il est invariablement le porte-parole d'une philosophie qui se moque des valeurs transcendantes pour privilégier la jouissance et le bonheur sans souci du lendemain. Dans cette perspective, il ne s'agit plus seulement pour Renaud de l'oubli de soi, mais du refus de l'aliénation éthique.

La scène suivante (II, 5) mériterait d'être citée intégralement afin d'être étudiée en détail. Renaud, endormi, Armide monologue et passe par différents états contrastés. La magicienne surgit sur la scène *tenant un dard à la main*:

*Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur,
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.
Je vais percer son invincible cœur.*

Ce discours conquérant s'interrompt bientôt, tandis qu'Armide est en proie à une métamorphose (autre élément caractéristique de la "psychologie" dramatique baroque) qu'explicite la didascalie: *Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie*.

⁸ II, 4, v. 268 et s., éd. Buford Norman des *Livrets d'opéra de Philippe Quinault*, t. II, Société de Littératures Classiques, Toulouse, 1999, p. 266.

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

*Quel trouble me saisit! Qui me fait hésiter?
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?*

Effort de lucidité impossible, puisque désormais coexistent en elle deux élans contradictoires:

*Frappons ... Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons ... je frémis! Vengeons-nous ... je soupire!
[...] Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine,
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.*

Après un ultime sophisme où l'amour-propre tente de se sauver,

*Qu'il m'aime au moins par mes enchantements,
Que, s'il se peut, je le haïsse.*

Armide a recours à son art pour satisfaire son désir:

*Venez, secondez mes désirs,
Démons, transformez-vous en d'aimables Zéphyr.
Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte⁹.*

La scène finale présente significativement Armide seule, après le départ (hésitant) de Renaud, qui va répétant "trop malheureuse Armide" et emmené *malgré lui* par les deux chevaliers, qui craignent "un objet trop aimable". La magicienne sort d'un évanouissement, pourtant bien susceptible de susciter la pitié, et voit se succéder en elle la division interne ("Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit") et un transport de rage qui produit une sorte d'hallucination:

*Traître, attends..., je le tiens... je tiens son cœur perfide.
Que dis-je? où suis-je? hélas! Infortunée Armide!
Où t'emporte une aveugle erreur?*

Seul demeure un sentiment d'autodestruction qui lui fait anéantir par des démons le palais "enchanté" qui abrita ses amours¹⁰.

Dans la mesure où il s'agit, pour nous, de justifier ici, grâce au personnage de la magicienne, les catégories usuelles de l'esthétique, il n'est pas indifférent d'observer qu'Alcine et Armide disparaissent très

⁹ *Op. cit.*, pp. 266-267.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 286-287.

vite de la scène européenne avec la double révolution, esthétique et politique, de la fin de l'Ancien Régime. La magicienne issue des textes homériques et des épopées italiennes du XVI^e s. prenait déjà un autre aspect avec la fin des Lumières et de l'esthétique rococo qui accompagna le grand essor européen de l'opéra.

Dans *Orlando Paladino* de Haydn (1782), la liste des personnages se partage encore entre silhouettes comiques (Pasquale, Eurilla, Rodomonte) et héros conformes à la tradition épique (Alcina, Medoro, Angelica), Roland participant des deux catégories. Mais le livret donne à Alcina un rôle d'harmonisation; la magie lui confère une puissance supérieure, qui règle les destinées individuelles en favorisant les amoureux contre la folie furieuse de Roland, avant de le guérir. Medoro reste fidèle, mais se montre assurément plus apte à l'amour qu'aux exploits guerriers: il faudra qu'Alcina le guérisse de ses blessures pour le rendre à une Angélique en pleurs et au bord du suicide... La magicienne se trouve maintenant placée dans un au-delà de l'humanité et de la passion, ce qui annonce le rôle de Sarastro dans *La Flûte enchantée*. Cette Alcina présente un rêve d'harmonie qui tranche avec le rôle de la magicienne, source de chaos et d'illusion, dans le récit de l'Arioste: Haydn lui fait conduire Roland auprès de Caron et boire l'eau du Léthé, afin de perdre le souvenir de son amour furieux. Apaisé, le héros retrouve ses armes et illustre symboliquement la représentation du dépassement des passions.

Il est donc tentant de relier la figure de la magicienne à l'esthétique du spectacle baroque qui accompagna la société d'Ancien Régime: ostentation, somptuosité et attrait de la métamorphose. À partir du moment où l'évolution du goût vers le romantisme s'orientait vers l'exaltation "réaliste" du passé et la mise en scène de l'aventure individuelle, la reprise d'un schéma convenu n'intéressait plus, avec sa magicienne située dans un cadre merveilleux et consacré par la tradition. Il n'est sans doute pas de meilleur exemple de cette mutation que la production de Rossini, qui donna en 1817 un *opera seria* consacré à l'héroïne du Tasse: son *Armida* (assez fidèle aux grandes lignes du récit épique) marquait un retour au passé et au goût baroque: "la présentation luxueuse, digne des extravagances baroques, n'empêcha pas le public napolitain de dédaigner l'ouvrage. La carrière ultérieure de l'œuvre ne se révèle guère brillante; après une dernière

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

production à Budapest, en 1838, elle s'arrête pour plus d'un siècle¹¹. Les grands succès de Rossini sont associés à d'autres sources.

Prolongeant les premières représentations de Circé dans la fête de cour, l'opéra entraîne une dépossession de la figure féminine issue de l'épopée, où la femme était à la fois épreuve sur la route du protagoniste et intermédiaire nécessaire pour rencontrer les Morts. Désormais, la reprise de la magicienne donne lieu à une récupération, à la fois dans le domaine politique, dans la mesure où elle permet l'exaltation de la gloire du souverain régulateur des "humeurs" du corps politique, et dans le domaine éthico-religieux. Récupération très dépendante de l'anthropologie instaurée par le Concile de Trente: d'Ulysse à Renaud, elle illustre la nécessité d'un néo-stoïcisme chrétien de la maîtrise des passions et du refoulement orchestré par une raison qui parvient à s'imposer, comme dans le finale de *La Vie est un songe* de Calderón. La réduction du personnage incarné par Circé trouve son aboutissement dans le rituel de l'*opera seria* (avec ses *arias* obligées, où s'expriment avec virtuosité les *affetti*) et dans le grand spectacle attendu de la représentation d'une magicienne qui requiert la métamorphose du jardin des plaisirs et la disparition brutale du palais d'Alcine / Armide: mise en scène "baroque" où la faillite du désir doit éclater spectaculairement aux yeux de tous. Le personnage créé par le Tasse occupe alors une position historique et idéologique privilégiée.

S'il s'agit de chasser une trouble complaisance avec l'abandon au plaisir de Roger / Renaud, c'est bien parce que le mythe de Circé évoque l'idée d'un paradis sensuel, loin du principe de réalité et du poids des idéologies aliénantes et ressassant la nécessité du refoulement. Le palais de la magicienne demeure associé au fantasme d'un monde où tout est luxe, calme et volupté, suscitant images scéniques à l'opéra et de nombreuses représentations dans le domaine de la peinture.

Le récit homérique ne situe pas Circé dans un jardin, mais dans un palais splendide et isolé. Le thème (à venir) de la nature maîtrisée et ordonnée par le savoir magique se trouve déjà esquissé dans la valeur attachée au paysage parcouru par Ulysse. Pour parvenir au palais de la déesse, il doit traverser une épaisse forêt, obscure et

¹¹ P. Kaminski, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003, p. 1335.

menaçante, qui contraste avec la splendeur soudaine de la demeure de Circé où retentit la musique.

Dans le *Roland furieux* de l'Arioste, les chants VI à VIII concernent la description de la progression vers le territoire d'Alcine où Roger va tomber dans le piège de l'amour. Comme dans l'œuvre d'Homère, l'accès est difficile et se fait par une région âpre et sauvage; on découvre enfin *la superbe cité d'Alcine*, protégée par de hautes murailles d'or ou, insiste curieusement l'Arioste, qui *paraissent* de l'or massif; de somptueuses richesses et l'abondance des bijoux, attirent le regard, malgré une nouvelle restriction du poète: *Que ces diamants soient feints ou factices, leur éclat trompe l'œil*. La perfection atteinte par les êtres monstrueux de garde et les objets du décor devient alors suspecte, car elle renvoie à une volonté impie de rivaliser avec la nature, voire de la refaire. Il en est ainsi des doubles d'Alcine, les jeunes filles qui servent ou accueillent le héros: *elles sont si belles ... que les dieux seuls contemplant des charmes si parfaits*. Quant à l'apparition d'Alcine, *les plus grands peintres ne pourraient imaginer de beauté plus parfaite* (VII).

Cette fois, la magicienne est sise en son jardin, dont l'atmosphère et les éléments constitutifs renvoient clairement à l'iconographie contemporaine; on songe au Titien pour la bacchanale et la fête champêtre des habitants de la cité: *sur le penchant d'un coteau ou sous les ombrages, ceux-ci se livrent aux jeux et à la danse, tandis que d'autres, plus heureux, cherchent les bois touffus et le mystère pour jurer à l'objet aimé une flamme éternelle*¹². Le jardin d'Alcine devient ainsi à la fois une sorte de jardin des délices et une prison dorée où se perd toute vertu guerrière; il fournit au poète l'occasion d'un développement promis à une belle postérité: le portrait du guerrier avili au milieu des plaisirs ou, si l'on préfère, la reprise du thème d'Héraclès auprès d'Omphale. Dans la *Jérusalem délivrée*, c'est dans les îles Fortunées que les compagnons de Renaud, partis à sa recherche, devront le poursuivre: *là dans un éternel avril, son amant coule avec elle une vie pleine de mollesse et de voluptés*.

À la manière d'Ulysse, les deux guerriers débarqués sur une île mystérieuse devront, pour accéder au palais d'Armide, parcourir un paysage hostile, semé d'embûches qui se révèlent autant d'épreuves allégoriques: animaux monstrueux mis en fuite par la verge d'or,

¹² Traduction Philippon de la Madelaine.

fontaine du rire, qui provoque la mort etc. (XV, str. 45 et s.). Un lac entoure le palais de la magicienne, comme pour renforcer le symbolisme de l'île, tout autant refuge des plaisirs à l'écart du monde que séparation-enfermement. Et le discours des deux jeunes filles *rieuses et lascives* qui accueillent les voyageurs vient, comme un écho de celui de la sirène, rappeler un mythe païen: ... *"Ici est le port du monde...on y goûte ce plaisir que l'antique humanité goûtait, libre, aux siècles d'or"*. Cette fois encore, le tableau idéal pourrait bien n'être qu'une flatteuse illusion pour mieux faire oublier la vraie nature d'Armide en vampire qui vole l'âme de son amant: *Et ses regards avides, qui se paissent ardemment de ses charmes, le dévorent et le consomment. Elle s'incline sur lui, et promène ses doux baisers de ses yeux à ses lèvres*. Telle est d'ailleurs sa mission, puisque Jérusalem ne peut être prise qu'avec le concours du héros chrétien. Le jardin se prête aussi au voyeurisme des deux guerriers envoyés pour rappeler sa mission à Renaud; cachés dans le feuillage, ils observent: *Armide étendue sur l'herbe et Renaud dans ses bras ... passent sous le même toit, en ces jardins des nuits enchantées*.

La description du jardin de la magicienne révèle aisément que son plan est allégorique. Le jardin séparé est figure du labyrinthe du monde: il en est l'aboutissement et le couronnement, après une errance dont le parcours géographique n'est que la métaphore d'un itinéraire spirituel. Le monde pour l'homme est une énigme et un piège: il importe d'en trouver le sens, de résister aux agressions et aux tentations en faisant le choix du bon itinéraire. D'où cette complaisance à rappeler un héros mythologique à la fois symbole incarné de l'humanité souffrante, mais appelé aussi à séjourner auprès des dieux: Hercule, au carrefour du vice et de la vertu ou oublieux de lui-même aux pieds d'Omphale... La magicienne étant liée depuis les origines au domaine de la métamorphose, son jardin doit logiquement se révéler comme le royaume de l'illusion et du paraître, ce qui lui confère une signification philosophique certaine. L'héroïsme de l'éthique aristocratique du défi, le mépris ascétique du monde et la condamnation chrétienne de l'abandon aux sens réduisent le jardin à n'être plus que cette belle ombre dansante qui captive l'attention des prisonniers de la caverne platonicienne et les empêche d'apercevoir la lumière du Beau, du Vrai et du Bien.

Le jardin de Circé, enfin, s'ordonne selon les exigences du développement rhétorique de la vieille opposition art contre nature. La

magicienne, à l'évidence, possède un savoir maléfique et son jardin la représente dans la mesure où il cherche fondamentalement à pervertir l'ordre sacré du monde. Ce dernier trait fait des avatars de Circé des doubles du révolté luciférien, en lutte contre le créateur et partagés entre le désir de refaire le monde et celui de le détruire. Armide a inversé le sens du jardin paradisiaque originel de la *Genèse* : désormais la femme y triomphe, non plus seulement en tentatrice fatale au genre humain, mais en reine du lieu et en magicienne toute-puissante. Le jardin édénique n'est plus celui de l'interdit, mais celui de la jouissance pour une humanité affranchie de la malédiction du péché. Si le jardin inverse l'ordre de la Création, il fait de Circé (et de ses doubles) une émule du révolté tragique contre l'ordre divin: elle appartient bien au monde de la fin du XVI^e s. et du début du siècle suivant qui met en scène des héros tels que le Burlador, Richard III ou Faust. Tous doivent périr d'une fin spectaculaire et exemplaire.

Cette possible comparaison avec le théâtre permet enfin de comprendre pourquoi Circé et ses avatars ne sont pas seulement des personnages de l'épopée et du *romanzo*. La magicienne envahit, par le biais de la fête de cour, l'opéra et l'imaginaire des jardins; elle rejoint la logique des grandes créations dramatiques du théâtre "baroque"; elle devient enfin un sujet privilégié pour les peintres. Suivre alors les représentations picturales de Circé, de la Renaissance aux Lumières, c'est encore une autre façon de mettre à l'épreuve les catégories esthétiques du maniérisme, du baroque et au-delà, de cette ultime évolution du baroque dans le rococo. La magicienne n'est pas seulement un prétexte pour construire un vaste décor scénique ou pictural, elle est aussi un corps féminin fantasmé qui permet aux peintres de donner une forme à l'idéal de beauté d'une époque.

Depuis le début du XVI^e siècle, on observe un progressif surgissement de la figure de la magicienne dans la peinture européenne: d'abord Circé, dans quelques œuvres de la Renaissance dite "classique"; puis le maniérisme s'empare d'Alcine pour la resituer dans la célébration des fastes des palais princiers. La fortune d'Armide est immédiate dès la fin du XVI^e s. et dure presque deux siècles: l'évolution du goût en peinture accompagne logiquement celle de la littérature et de la scène lyrique. Seul le romantisme s'en détournera pour mettre au premier plan les figures de Médée ou de lady Macbeth. On signalera seulement un regain d'intérêt à la fin du

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

XIXe s. où la magicienne se voit associée à quelques figures féminines "décadentes"¹³.

Cette belle continuité dans l'iconographie depuis la Renaissance permet, tout d'abord, de dégager quelques épisodes qui ont la faveur des peintres et qui rejoignent bien souvent les choix opérés par les auteurs de livrets d'opéras:

- la magicienne dans son jardin, au milieu de ses amants métamorphosés; l'arrivée au palais de Circé /Alcine: ces deux scènes semblent convenir particulièrement au XVIIe s.

Puis, tandis que la version "moderne" par Le Tasse du mythe de Circé l'emporte dans le goût contemporain:

- Renaud menacé par Armide progressivement conquise par l'amour;
- Renaud et Armide dans le jardin merveilleux et sous l'œil (ambigu) des deux envoyés chargés de ramener le protagoniste dans le droit chemin de son devoir;
- Armide abandonnée sous l'œil d'un Renaud plus ou moins rongé par le remords;
- Armide seule, mais furieuse et destructrice: cette vision se prête plus à la représentation sur la scène lyrique: en peinture, elle tend à devenir une seconde Médée.

Comme lorsqu'il s'était agi de l'opéra, devant le grand nombre des peintures consacrées à la magicienne durant les trois siècles qui précèdent le romantisme, il n'est pas question d'établir ici un relevé exhaustif, ni même de se cantonner à un seul pays, en ignorant une évolution du goût qui n'est compréhensible qu'à l'échelle européenne. On se propose de se limiter à quelques exemples retenus pour leur caractère particulièrement révélateur des jalons de cette évolution esthétique.

¹³ Voir par ex. l'esquisse de Gustave Moreau, musée Gustave Moreau, Paris; se reporter à M. Dottin –Orsini: *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993.

Les exemples appartenant à ce que l'on nommera, pour simplifier, la "Renaissance classique" sont peu nombreux et concernent évidemment la seule Circé, puisqu'on ne peut prendre en compte l'influence du *Roland furieux* de l'Arioste que sur le tard¹⁴. C'est ainsi que Dosso Dossi (1479-1542), le vénitien élève de Giorgione et ami de l'Arioste, compose pour la cour de Ferrare des scènes inspirées de la fiction où se mêlent mythe et littérature. Il propose, aux environs de 1515, une *Circé et ses amants* (National Gallery, Washington): on en retiendra d'abord le soin apporté au paysage, conformément aux efforts de l'école de Giorgione à la même époque. Également l'exaltation du corps féminin "vénitien", tel qu'on le retrouve dans les tableaux de Giorgione et du premier Titien; l'intégration du personnage dans une nature harmonieuse où les animaux présents ont l'air de se fondre en oubliant leur origine humaine; l'accent mis sur le livre, signe de la puissance de la magicienne qui maîtrise les secrets de la nature: autant de caractéristiques de cet humanisme optimiste qui accompagne la Renaissance avant l'étape maniériste. Un deuxième tableau du même Dosso Dossi (Rome, Galerie Borghèse) est consacré à *Circé* (ou peut-être à *Mélisse*, magicienne du *Roland Furieux*); bien que daté de la même période, il amplifie les caractères du tableau précédent en insistant sur la puissance et la splendeur princière de la magicienne. Image en accord avec la fiction de l'Arioste, reflet du milieu aristocratique et humaniste de la cour de Ferrare.

Une peinture anonyme de la fin du XVI^e siècle, d'après l'une des cinquante-huit fresques du Primatice (conçues vers 1540) qui ornaient la galerie d'Ulysse à Fontainebleau, se trouve toujours au musée du château de Fontainebleau: elle représente, suivant les principes de l'esthétique maniériste, *Ulysse protégé par Mercure des charmes de Circé* (n° inventaire 1995.9). En effet, on est frappé d'emblée par quelques beaux exemples de jeu avec la perspective, de *contraposto* dans l'attitude d'Ulysse ou de récupération systématique de la musculature à la manière de Michel-Ange, mais, pour ne s'attacher qu'à la figure de Circé, elle est présentée, dans son palais qui ouvre sur des jardins, de face, le buste nu selon le schéma maniériste consacré de "la dame à sa toilette"; à ses pieds, des animaux sauvages, tandis que d'autres personnages renvoient aux

¹⁴ Commencé vers 1504, le *Roland Furieux* paraît dans une première version en 1516 et dans sa version définitive en 46 chants en 1532.

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

compagnons d'Ulysse et constituent les éléments nécessaires à la représentation d'un banquet princier "à l'antique".

Les Carrache, en témoins à la fois de la transition entre les deux siècles et aussi du début de l'influence du Tasse sur la peinture européenne, proposent, sous le pinceau de Ludovico en 1583, un *Renaud et Armide* (collection Farnèse inventaire Q 360), dont le luminisme annonce le XVII^e siècle tout en conservant le *contraposto* maniériste de l'attitude de Renaud. La lumière se concentre sur une Armide aux gestes précieux et Renaud, peint selon le modèle du guerrier maniériste, se contente de tenir le miroir où la magicienne contemple sa chevelure.

À la grande école rubénienne et "baroque" de peinture se rattache le tableau de Van Dyck *Armide passant au cou de Renaud endormi une couronne de fleurs* (Baltimore Museum of Art): la magicienne fait du guerrier son esclave. L'accent n'est pas mis sur la lutte intérieure, mais sur le dynamisme du désir, illustré par le mouvement d'ensemble de la composition (transversale, en forme de tornade née de l'onde et de la sirène tentatrice du premier plan). Van Dyck suit fidèlement le texte du Tasse (XIV, 57 *et sq.*): "il regarde et voit au milieu du fleuve une vague qui se replie et roule sur elle-même. Peu après surgit une blonde chevelure ..." Cette nouvelle sirène endort de son chant le héros et c'est alors qu'a lieu la célèbre métamorphose amoureuse d'Armide: "des troènes, des lys et des roses qui fleurissent sur ces plages charmantes, elle compose, avec un art inconnu, des chaînes douces mais puissantes". Armide est représentée accomplissant le mouvement par lequel elle enchaîne Renaud, mais c'est le corps nu de la sirène au premier plan (son double?) qui est mis en valeur.

Si l'on peut mettre au cœur du classicisme français, depuis ses lointaines origines dans *L'Astrée*, le désir de connaissance et de représentation des passions dans leur coexistence conflictuelle, le *Renaud et Armide* de Poussin (Londres, Dulwich Picture Gallery) constitue un jalon, même si la datation en demeure controversée (vers 1630). Certes, Renaud endormi est par la disposition de ses jambes quelque peu redevable encore à la virtuosité maniériste, mais l'accent est mis sur Armide, saisie dans l'instant où, un poignard à la main, elle va frapper le héros: la lumière porte moins sur sa poitrine nue que sur son visage. Un amour retient son bras et, comme dans le poème du

Tasse, elle s'attarde à contempler le visage de celui qu'elle pensait devoir haïr à mort.

À l'opposé de l'analyse française, une œuvre très originale de Cecco Bravo (vers 1650, collection particulière) présente une des rares représentations d'Armide sorcière et destructrice, plus proche de Médée que des charmeuses raffinées du XVIII^e s. Cecco Bravo (1607-1661) annonce plutôt les interprétations du romantisme: héritier du ténébrisme, il met l'accent sur les forces obscures qui secondent cette émule de Lady Macbeth appuyée sur un monstre et désignant sans doute l'amant qui l'a abandonnée.

Incontestablement, le Siècle des Lumières, qui a beaucoup illustré les amours de Renaud et d'Armide (de Boucher¹⁵ à Fragonard), a été sensible à l'érotisme et au pouvoir de la passion sur un couple désormais plus raffiné que tragique, plus rococo que baroque. Nul plus que Tiepolo n'a mieux mis en valeur cet aspect, car les épisodes les plus fameux de la *Jérusalem* l'ont inspiré à plusieurs reprises.

La Pinacothèque de Munich, d'une part, possède deux tableaux *Renaud et Armide* et *Renaud abandonne Armide* qui proviennent de la Résidence de Würzburg (1751-1753): le paysage et les éléments architecturaux occupent encore une certaine place dans le premier, tandis que le second, de tonalité plus claire, insiste sur l'effondrement de Renaud qu'un de ses compagnons doit soutenir devant une Armide implorante; la ligne directrice du mur de gauche conduit le regard vers un horizon plus brumeux et lumineux où se trouve la fatale embarcation qui doit emmener le héros. D'autre part, la National Gallery de Londres possède des *Variations* sur la *Jérusalem délivrée* (1755) dont on retiendra un *Renaud se regardant dans son écu* qui insiste sur cet instant du remords et de la conscience de soi. À l'Art Institute de Chicago se trouve un cycle de quatre toiles consacrées à Renaud et Armide et datées de la même période (1755). Elles se caractérisent par leur luminosité et plus de simplicité dans le décor, sans doute pour insister sur l'expression des seuls personnages: *Renaud charmé par Armide* (la magicienne lui apparaît sur son char); *Renaud et Armide surpris par Hubald et Charles*; *Renaud abandonne Armide* (cette fois, le guerrier revêtu de toutes ses armes se tient debout et regarde seulement Armide, tandis qu'un de ses compagnons

¹⁵ *Renaud et Armide*, Musée du Louvre.

"Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque"

lui désigne le navire qui l'attend à l'opposé); *Renaud et l'ermite*. L'histoire des deux amants fournit enfin l'argument des fresques de l'une des salles de la Villa Valmarana près de Vicence (1757), la salle de la *Jérusalem Libérée: Armide enlève Renaud endormi, Renaud et Armide surpris par Hubald et Charles, Renaud a honte de son passé* (traitement très proche de celui du tableau de la National Gallery) et *Renaud abandonne Armide*. La simplicité du traitement de cette dernière fresque (concentrée selon une logique triangulaire qui part d'Armide suppliante au sol vers Renaud incliné vers elle et les deux compagnons qui l'entraînent) marque un achèvement dans la méditation de ces grands moments de l'œuvre du Tasse: paradoxalement, Tiepolo semble renoncer aux prestiges de la rhétorique décorative et seul l'encadrement rocaille crée un contrepoint pour intégrer les fresques dans l'ensemble somptueux et baroque de la villa.

Tandis que la deuxième moitié du siècle se détache de l'esthétique rocaille (ou rococo) pour passer par une sorte de néo-classicisme, l'histoire de la magicienne devient plus démonstrative et marque un épuisement de l'inspiration. On citera l'*Armide tentant de se tuer* de Giuseppe Bottani (Florence, Galerie des Offices, 1766): Armide est présentée dans une attitude très théâtrale (les yeux tournés vers le ciel, une flèche prête pour se percer le sein), au moment où Renaud victorieux survient et l'arrête (Le Tasse, XX, 120 et s.). Attitude qui la rapproche de Didon ou de Lucrece et vise à édifier, mais oublie la sensualité de l'histoire des amants pour susciter une émotion appuyée et plus proche des effets recherchés par un Greuze et la nouvelle sensibilité larmoyante du siècle. Clôture d'un cycle? On serait d'autant plus conduit à répondre positivement que la tentative de suicide d'Armide achève la *Jérusalem*.

On le voit, suivre Circé et ses avatars dans la littérature, la peinture et la musique, de la Renaissance aux Lumières, revient plutôt à dresser un programme de recherche diachronique, comparatiste et pluridisciplinaire. Du moins, peut-on insister sur la pertinence du choix de cette figure par Jean Rousset et sur l'existence d'un véritable "mythe de Circé". C'est la plasticité du modèle mythique qui lui permet de s'adapter au point de devenir une référence dans l'analyse des catégories esthétiques dont la généralité suscite si souvent la controverse. Il y a une magicienne maniériste, mettant en valeur la

figure féminine dans le cadre des festivités de cour; Armide prend bientôt le relais en incarnant la maîtrise des apparences par la métamorphose (baroque) assumée et subie, car exercée tout autant sur les autres que sur elle-même. La fragilité d'Armide participe alors de la fragilité du sujet baroque, à l'image de l'admirable Othello devenu une bête destructrice et aveugle. En même temps et soulignant par là la coexistence du baroque et du classicisme au sein du XVII^e siècle (et souvent dans le même pays...), la magicienne se prête en tant que grande amoureuse à l'analyse des passions qui retient l'attention de la dramaturgie "classique" française comme des mélodrames de Métastase. Ces passions, sous le nom d'*affetti*, constituent la matière où se déploie la virtuosité du musicien et du chanteur, à l'apogée de l'opéra au XVIII^e siècle. Avant de devenir un prétexte pictural et décoratif ou l'inépuisable source de livrets, la magicienne demeure une figure féminine prestigieuse: fascinante et officiellement condamnée, Circé est bien le fantasme d'une époque qui s'y abandonne d'autant plus volontiers que, comme Renaud, elle sait qu'elle devra y renoncer pour retourner à une réalité bien moins enchanteresse. Circé, Alcine, Armide voient les caractéristiques de leur représentation évoluer tout en restant fidèles aux invariants du mythe littéraire: cette continuité d'une figure permet de justifier, sinon de renforcer, nos tentatives de définition des différents moments de l'évolution esthétique européenne: oui, après la Renaissance "classique", il y a une Circé maniériste, qui laisse la place à une Armide baroque.