



<http://revueties.org>

Revue TIES

4 | 2019

La voix dans tous ses états

« *Giove trasformato in Diana* » : métamorphose et travestissement de la voix dans *La Calisto* de Cavalli et Faustini

Caroline Mounier-Vehier

RÉSUMÉ. L'article s'intéresse aux jeux de métamorphose et de travestissement de la voix dans *La Calisto*, opéra composé par Francesco Cavalli sur un livret de Giovanni Faustini et créé en 1651 à Venise. Dans cet opéra, Jupiter prend l'apparence de Diane pour séduire la nymphe Callisto. L'originalité du travestissement tient à sa nature à la fois visuelle et vocale : Jupiter, rôle de baryton-basse, chante dans une tessiture de soprano quand il apparaît en Diane. Deux possibilités mises en œuvre sur la scène contemporaine sont étudiées à partir de l'exemple de deux productions : choisir pour le rôle de Jupiter un interprète capable de chanter dans les deux tessitures (René Jacobs et Herbert Wernicke, Bruxelles, Théâtre de La Monnaie, 1993) ou confier le rôle de Jupiter travesti à l'interprète de Diane (Christophe Rousset et Mariame Clément, Strasbourg, Opéra national du Rhin, 2017). Dans les deux cas, la voix ne correspond plus à l'être et ne permet plus de le reconnaître, quelle que soit son apparence, mais participe, en tant que masque sonore, à la mise en place d'une illusion. Par des moyens différents, le travestissement invite ainsi à s'interroger sur ce qui constitue l'identité d'un personnage et sur les rapports entre être et paraître.

ABSTRACT. *This paper scrutinizes vocal metamorphosis and cross-dressing games in La Calisto, an opera composed by Francesco Cavalli on a libretto written by Giovanni Faustini and first performed in 1651 in Venice. In this opera, Jove takes on Diana's appearance to seduce the nymph Callisto. The originality of this cross-dressing is due to its dual nature, it is both visual and vocal as Jove, a bass-baritone part, sings in a soprano vocal range when he appears as Diana. Two different choices will be considered (in two productions on contemporary stage): the first consists in choosing an interpreter able to sing Jove's part in both vocal ranges (René Jacobs and Herbert Wernicke, Brussels, Théâtre de La Monnaie, 1993), and the second in assigning the part of a dressed-up Jove to Diana's interpreter (Christophe Rousset and Mariame Clément, Strasbourg, Opéra national du Rhin, 2017). In both cases the voice doesn't match the person anymore and is no longer a way to recognise them, whatever they look like. It then becomes a vocal mask that helps create an illusion. Using different ways, cross-dressing invites us to ask ourselves what makes a character's identity, and to consider the relations between reality and appearance.*

MOTS-CLÉS : travestissement, scène contemporaine, opéra vénitien, Cavalli

KEYWORDS: *cross-dressing, contemporary stage, Venetian Opera, Cavalli*

Dans¹ ses *Métamorphoses*², Ovide rapporte le stratagème imaginé par Jupiter pour séduire une nymphe de Diane : il prend l'apparence de la déesse vénérée par la jeune vierge, afin de l'approcher sans l'effaroucher et, une fois celle-ci à sa portée, il commet son forfait. S'ensuivent pour Callisto malheurs et déshonneur. Au xvii^e siècle, à Venise, cette histoire mythologique inspire le sujet d'un livret d'opéra à Giovanni Faustini. *La Calisto*, dont la musique est composée par Francesco Cavalli, est créé en 1651 au Teatro San Apollinare. Si son sujet est ovidien³, son traitement est vénitien. L'opéra vénitien du milieu du xvii^e siècle prend place dans un contexte économique et politique propre à la Sérénissime : Venise est alors une république où les opéras sont donnés dans des théâtres publics, ouverts à tous ceux qui sont en mesure d'acheter une place⁴. De plus, le développement du genre est étroitement lié aux milieux érudits et libertins de Venise⁵. La réécriture de l'histoire de Callisto par Faustini en témoigne⁶. Callisto repousse Jupiter, mais, contrairement à ce que conte Ovide, se laisse séduire quand il prend l'apparence de Diane et répond de son plein gré à ses avances. Charmée par celui qu'elle croit être sa chère déesse, elle n'a de cesse de connaître de nouveau les mêmes plaisirs et se hâte d'en faire part à la vraie Diane. Cette dernière, horrifiée des demandes de la nymphe, la repousse avec colère. Désespérée, Callisto en vient à se confier à Junon, qui comprend l'infidélité de Jupiter et décide, par vengeance, de transformer la nymphe en ourse. Pour consoler cette dernière, Jupiter lui fait la promesse de la changer en constellation à la fin de sa vie. Le roi des dieux assure ainsi à l'opéra un *lieto fine* [fin heureuse] qui est l'une des conventions du genre⁷, mais qui s'avère cette fois peut-être un peu amer.

L'opéra de Cavalli et Faustini met en scène de multiples amours (chastes ou charnelles, hétérosexuelles ou homosexuelles, amoureuses ou intéressées, conjugales ou adultères, mais aussi heureuses ou malheureuses), exprimées en musique par des voix qui revêtent elles aussi de multiples formes : parole chantée ou parlée-chantée, tessiture aiguë ou grave, voix féminine ou masculine, pour les plus évidentes. C'est une œuvre qui permet d'étudier et de confronter différents états de la voix et qui est, en cela, représentative du genre de l'opéra vénitien tel qu'il se développe au xvii^e siècle. Elle se distingue cependant par le dispositif dramaturgique et musical nécessaire à la métamorphose à la fois visuelle et vocale

¹ L'histoire de Callisto se trouve dans le livre II, v. 401-530. On peut consulter le texte latin, accompagné d'une traduction en français, dans Ovide 50-55.

² [« *Jupiter changé en Diane* »], didascalie liminaire de la scène 5 de l'acte I, in Faustini¹⁹. Les traductions proposées sont de l'auteur de l'article.

³ D'autres sources peuvent aussi être identifiées dans l'écriture du livret, comme le montre Wendy Heller 2003, 178-219.

⁴ L'opéra est d'abord un spectacle de cour, donné en l'honneur d'un souverain et en présence de ses invités. L'ouverture du premier théâtre d'opéra public en 1637 à Venise permet au genre de séduire un plus large public, tout en modifiant à la fois ses logiques économiques et ses caractéristiques poétiques. Voir Rosand 1991, en particulier 66-109.

⁵ Voir Lattarico 2012, 153-236.

⁶ Comme il s'agit de personnages mythologiques et que l'article est rédigé en français, on a préféré désigner les personnages par leur nom en français.

⁷ À propos des caractéristiques et des conventions de l'opéra vénitien du xvii^e siècle, voir Rosand, *Op. cit.*, 34-65.

de Jupiter en Diane : Jupiter, personnage masculin, est un rôle de baryton-basse⁸, mais il chante dans une tessiture aigüe, de soprano ou mezzo-soprano, quand il apparaît en Diane, personnage féminin. Or, depuis 1970, date de la première recréation de *La Calisto*⁹, deux possibilités ont été envisagées sur la scène contemporaine. La première est une métamorphose à proprement parler : l'interprète de Diane chante aussi le rôle de Jupiter en Diane. La seconde est un jeu de travestissement : l'interprète de Jupiter est falsettiste et chante dans les deux tessitures. Quelle que soit la solution privilégiée, le trouble persiste : comment définir l'identité d'un personnage dont non seulement l'apparence, mais la voix et le genre sont incertains ?

Pour étudier les enjeux dramaturgiques et musicaux de la métamorphose de Jupiter en Diane, il convient d'abord de prendre en considération le contexte de création et les caractéristiques de l'opéra lui-même. La présentation des indices contenus dans les sources du XVII^e siècle aide particulièrement à comprendre ce qui permet de justifier ou d'invalider chacune des deux hypothèses de distribution vocale. L'étude s'appuie ensuite sur deux productions contemporaines. Dans la première production, dirigée par René Jacobs et mise en scène par Herbert Wernicke, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en 1996, Jupiter et Jupiter en Diane sont confiés au même chanteur, le baryton-basse Marcello Lippi. Dans la seconde production, dirigée par Christophe Rousset et mise en scène par Mariame Clément à l'Opéra national du Rhin, en 2017, Jupiter en Diane est interprété par Vivica Genaux, la mezzo-soprano qui chante aussi le rôle de Diane. Le choix de ce corpus s'explique d'abord par la volonté d'examiner un exemple de mise en scène pour chacune des deux possibilités de distribution envisagées. La question des sources disponibles est aussi à prendre en compte. Parmi les différentes productions qu'a connues l'opéra depuis 1970, les deux spectacles retenus présentent l'intérêt de pouvoir être abordés par l'étude de sources semblables : pour chacun, il existe une captation audiovisuelle d'une représentation¹⁰, ainsi que des documents annexes (film documentaire¹¹, livret accompagnant le DVD¹², programme de salle¹³, entretiens avec les artistes¹⁴). La qualité et la similarité des

⁸ Dans un souci de clarté, parce qu'il est ensuite question de l'interprétation des rôles sur la scène contemporaine, les tessitures associées aux personnages sont désignées par leur dénomination contemporaine.

⁹ *La Calisto*, comme la plupart des opéras vénitiens du XVII^e siècle, a connu plusieurs siècles de silence avant sa redécouverte et sa recréation au XX^e siècle. La première recréation à l'époque contemporaine a été donnée sous la direction musicale de Raymond Leppard, dans une mise en scène de Peter Hall, en 1970 au Festival de Glyndebourne.

¹⁰ La captation de la production de Bruxelles est commercialisée en DVD (*La Calisto 2006*). Il existe une captation de la production de Strasbourg (*La Calisto 2017*). Cette captation, qui a fait l'objet d'une diffusion sur le site internet Culture Box, n'est plus disponible en ligne, mais peut encore être consultée à l'Inathèque.

¹¹ Le film documentaire est proposé à la suite de la vidéo du spectacle dans le coffret DVD de *La Calisto 2006*.

¹² Le DVD de la production de Bruxelles s'accompagne d'un livret présentant le générique du spectacle, le synopsis, une note d'intention de René Jacobs et un extrait du livret vénitien de 1651.

¹³ Le programme de salle était vendu à l'occasion des représentations du spectacle à l'Opéra national du Rhin en 2017 (Cavalli 2017).

¹⁴ Outre les entretiens proposés dans le documentaire et le programme de salle, on peut notamment consulter les deux vidéos mises en ligne sur le site officiel de l'Opéra national du Rhin : un entretien avec Mariame Clément ([vidéo en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=d2Z02L0nPWk](https://www.youtube.com/watch?v=d2Z02L0nPWk)), ainsi qu'une rencontre avec Mariame Clément, Vivica Genaux et Christophe Rousset, animée par Hervé Petit, le 25 avril 2017 à la librairie Kléber, à

sources disponibles favorise la confrontation de ces deux productions. C'est ainsi à partir de sources du XVII^e et du XXI^e siècle et en prenant appui sur deux spectacles contemporains, que l'étude proposée entend montrer comment la métamorphose et le travestissement de la voix, dans *La Calisto*, invitent à s'interroger sur ce qui constitue l'identité d'un personnage et sur les rapports entre être et paraître.

Les voix plurielles d'un opéra vénitien

Les voix sont plurielles dans *La Calisto*, qui est à cet égard emblématique de l'opéra vénitien tel qu'il se développe au milieu du XVII^e siècle. Il existe d'abord une distinction entre airs et récitatifs. Les premiers, chantés en voix lyrique, correspondent à des moments de pause dans l'action, moments pendant lesquels un personnage peut exprimer ses sentiments ou ses pensées. Les seconds permettent de faire avancer l'action. Contrairement aux airs, ils sont interprétés en *recitar cantando* (*parler en chantant*)¹⁵. Cette notion, problématique, pose des questions d'interprétation : les chanteurs placent leur voix sur un *continuum* entre voix parlée et voix chantée, tout en suivant la ligne mélodique notée sur la partition. Dans les pratiques contemporaines, la position de la voix sur le *continuum* peut changer selon le moment du récitatif, afin de permettre un glissement progressif ou au contraire une rupture franche avec l'air qui précède ou celui qui suit. Elle peut aussi varier en fonction du texte lui-même : un mot peut être davantage chanté ou à l'inverse davantage parlé, ce qui permet de le mettre en valeur ou de produire un effet (indication d'une émotion, surprise, rupture...).

À ces différentes possibilités d'expression vocale s'ajoute le sujet des tessitures, qui contribuent à caractériser les personnages tout en posant la question du corps qui émet la voix. Certaines associations de tessitures et de personnages, qui correspondent à ce qu'on pourrait appeler des emplois, sont devenues usuelles par la suite : Jupiter, roi des dieux, est basse, Mercure, son adjutant, baryton¹⁶, tandis que les déesses Junon et Diane sont sopranos¹⁷, de même que l'héroïne, Callisto. D'autres associations supposent des travestissements. Ainsi, dans la tradition des nombreux rôles de nourrice que connaissent alors les scènes vénitiennes, la

Strasbourg (vidéo en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=d7v4_AY1wlc). URL : <http://www.operanationaldurhin.eu/opera-2016-2017--la-calisto-opera-national-du-rhin.html> (page consultée le 12 juillet 2018).

¹⁵ Au sujet du *recitar cantando* voir Fabbri 1995, 189-271.

¹⁶ Tessiture qui peut par la suite être associée à des rôles de valet, comme Figaro dans *Les Noces de Figaro* (1786) ou Leporello dans *Don Giovanni* (1787) de Mozart et Da Ponte. Dans son texte « *La Calisto*, un strano misto d'allegro e tristo », publié dans le livret du coffret DVD du spectacle de Bruxelles, René Jacobs évoque la parenté entre le couple formé par Jupiter et Mercure et celui de Don Giovanni et Leporello : « le tout puissant Jupiter, véritable ancêtre de tous les Don Juan, descend sur terre en compagnie de son fils et complice Mercure (l'équivalent d'un Leporello) » (Jacobs 13). Dans l'entretien intitulé « L'amour existe. L'amour est vivant » et publié dans le programme de salle du spectacle de Strasbourg, Mariame Clément fait également le rapprochement : « Ce Jupiter, il faut bien le dire, est assez peu sympathique. C'est une sorte de précurseur de Don Giovanni, d'autant plus qu'il est flanqué d'un Leporello en la personne de son fils Mercure, qui n'est rien moins que son rabatteur (quand on travaille sur Cavalli, il est d'ailleurs fascinant de constater combien d'archétypes de l'opéra à venir sont déjà présents chez lui » (Cavalli 2017, 30).

¹⁷ Éventuellement mezzo-sopranos.

nymphes Lymphée est un personnage féminin interprété par un ténor de caractère. À l'inverse, Endymion, berger amoureux de Diane, est chanté par un castrat, c'est-à-dire par un homme dont la voix aiguë est la conséquence et le signe de sa castration. Sur la scène contemporaine, ce personnage masculin peut être confié à un homme (contre-ténor) ou à une femme (soprano ou mezzo-soprano) avec, dans le dernier cas, un jeu de travestissement. Dans les deux derniers exemples, même si la distribution vocale est une convention vénitienne, l'association des genres masculin et féminin peut sembler peu naturelle, ou en tout cas peu vraisemblable, soulignant le caractère artificiel du spectacle d'opéra. La distanciation ainsi produite peut tenir à la fois à la différence entre le genre du personnage et celui de son interprète (pour les rôles travestis) et à l'association contre-intuitive entre le corps de l'interprète et sa voix (dans le cas du castrat¹⁸). Alors que la voix indique généralement une identité sexuelle et permet de différencier les individus (chacun a une voix qui lui est propre), elle indique deux identités simultanées et contraires dans le cas d'un rôle travesti de convention ou d'un rôle de castrat. Dans *La Calisto*, le jeu sur les identités vocales se complique avec la métamorphose de Jupiter en Diane.

Une distribution vocale problématique

La métamorphose de Jupiter en Diane implique un changement de genre, du moins en apparence, du personnage. Sur les scènes vénitiennes, de nombreux personnages d'opéra se travestissent sans pour autant perdre leur voix. On peut mentionner par exemple *Erismena*, composé par Cavalli sur un livret d'Aurelio Aureli et créé en 1655 à Venise. Dans cet opéra, des changements d'identité et parfois de genre sont mis en scène, sans impliquer de changements de voix ou de tessiture. Ainsi, Idraspe se présente comme Erineo, tandis qu'Erismena se travestit en soldat. Un autre exemple se trouve dans *Xerse*, opéra composé par Cavalli sur un livret de Nicolò Minato et créé en 1654 à Venise : Amastre, fille du roi de Suse, se travestit en homme, mais chante dans la même tessiture quelle que soit l'identité qu'elle adopte. Le fait qu'un personnage travesti conserve la même voix et chante dans la même tessiture sous ses deux identités est accepté par convention théâtrale et peut aider le spectateur à le reconnaître quelle que soit son apparence. Or, dans *La Calisto*, le changement de genre s'accompagne d'un changement de tessiture, ce qui pose la question de la voix par laquelle s'exprime Jupiter en Diane et donc de l'interprète à qui est confié le rôle.

Si les sources du XVII^e siècle n'indiquent pas explicitement à qui le rôle de Jupiter en Diane doit être distribué dans *La Calisto*, elles comportent néanmoins plusieurs indices à ce sujet. La présentation des personnages concorde dans le livret, publié en 1651 à Venise¹⁹, et la partition manuscrite vénitienne²⁰. Au début

¹⁸ Il faut toutefois noter que les voix de castrat étaient identifiées comme telles, avec un timbre particulier, et ne pouvaient *a priori* pas être confondues avec des voix de femme. Au sujet du genre et de la sexualité des castrats, voir Freitas 2009 et Heller 2005.

¹⁹ Il s'agit d'un livret imprimé (Faustini 1651).

du livret, les « *Interlocutori* » [« Personnages »] mentionnent « *Giove* » [« Jupiter »] et « *Diana* » [« Diane »] (Faustini 8). Quand ces personnages entrent en scène leurs noms sont indiqués de même. Une variante apparaît toutefois quand Jupiter prend l'apparence de Diane. La didascalie liminaire de la scène 5 de l'acte I indique ainsi : « *Giove trasformato in Diana* »²¹ (Faustini 19). Tout au long de la scène, puis à chaque fois que Jupiter apparaît en Diane, le personnage est présenté avant chacune de ses répliques comme « *Gio. in Dia.* »²² (Faustini 19-21). Cela revient en quelque sorte à instaurer une distinction entre trois rôles : Jupiter, Diane et Jupiter en Diane. Cette distinction est valable aussi bien dans le livret que dans la partition. Par ailleurs, aucune des deux sources n'exige la présence simultanée de Diane et de Jupiter en Diane sur scène, ce qui laisse la possibilité à l'interprète de Diane de chanter les deux rôles.

Les éléments textuels permettent d'envisager deux solutions, sans en privilégier aucune. Les indices musicaux, en revanche, sont plus précis. En effet, la ligne de chant de Jupiter est indiquée en clef de fa (associée à la tessiture de baryton-basse ou de basse), tandis que celles de Diane et de Jupiter en Diane sont en clef d'ut 1 (associée à la tessiture de soprano ou de mezzo-soprano). De plus, même en voix de tête, une basse falsettiste ne pourrait pas interpréter le rôle de Diane en entier : il ne peut pas disposer de notes assez aiguës, ce qui contraint à modifier la ligne de chant pour lui confier le rôle. Il est donc plus vraisemblable que les deux rôles de Diane et de Jupiter en Diane aient été confiés à la même interprète.

Wendy Heller invite à considérer un troisième ensemble d'indices pour défendre cette seconde hypothèse : les représentations iconographiques. À l'époque moderne, les amours de Diane (ou plutôt de Jupiter en Diane) et de Callisto sont un sujet souvent repris par les peintres européens²³. Pour la musicologue, ces images ont nourri la création de l'opéra :

[...] *La Calisto* doit une grande part de sa sensualité à des images visuelles célèbres. Les peintures et gravures individuelles de Diane et Callisto, de divers satyres, Pan, et Diane et Endymion par Titien, Rubens et Poussin, dont les œuvres étaient certainement bien connues dans l'Italie du XVII^e siècle, sont de la plus haute importance »²⁴ (Heller 2003, 188).

²⁰ La seule partition de l'opéra qui ait été conservée est un manuscrit du XVIII^e siècle, qui se trouve à Venise.

²¹ « Jupiter changé en Diane »

²² « Jupiter en Diane »

²³ Entre autres exemples, on peut mentionner celui d'un peintre actif à Venise au XVII^e siècle, Federico Cervelli : *Diane et Callisto* (années 1670, Musée National de Varsovie). On peut aussi citer un tableau de Pierre Paul Rubens, *Jupiter et Callisto* (1613, Museumslandschaft Hessen). Cette tradition de représentation perdue au siècle suivant, comme en témoignent deux célèbres tableaux peints par François Boucher : *Jupiter et Callisto* (1744, Musée Pouchkine) ; *La nymphe Callisto séduite par Jupiter sous les traits de Diane* (1759, Musée d'art Nelson-Atkins).

²⁴ « [...] *La Calisto* owes much of its sensuality to well-known visual images. Of prime importance are the individual paintings and prints of Diana and Callisto, of various satyrs, Pan, and Diana and Endymion by Titian, Rubens, and Poussin, whose works were certainly well known in seventeenth-century Italy. » (*Notre traduction*). Wendy Heller invite aussi à considérer les fresques de Carracci dans la galerie Farnèse à Rome, dont elle montre l'importance pour comprendre la dramaturgie de l'opéra.

Or, quand ils choisissent pour sujet les amours de Diane et Callisto, les peintres de l'époque moderne représentent deux femmes qui s'embrassent ou se caressent : Diane, identifiable à son croissant de lune, parfois avec un arc, et Callisto. Même si Jupiter peut être représenté par un aigle²⁵, signe que Diane n'est que l'apparence qu'il a prise pour approcher Callisto, il n'est pas présent sous forme humaine.

Troubles identitaires et sexuels

Les enjeux et les conséquences diffèrent selon que l'on confie l'interprétation de Jupiter en Diane à l'interprète de Jupiter ou à celle de Diane, comme en témoignent les productions contemporaines étudiées [par la suite](#). Néanmoins, demander à un homme de prendre la voix et l'apparence d'une femme ou à une femme d'interpréter le rôle d'un homme qui s'est changé en femme [revient dans les deux cas à](#) introduire une confusion identitaire propre à remettre en question les définitions normées du genre et de la sexualité des personnages. Le personnage de Jupiter en Diane, avec son corps féminin et sa voix de soprano, est-il masculin ou féminin ? Callisto, qui a repoussé les avances de Jupiter, se laisse-t-elle approcher par Jupiter en Diane parce qu'elle le croit femme et ne craint qu'une souillure masculine ? Parce qu'elle pense avoir affaire à sa déesse tutélaire, à laquelle elle ne veut rien refuser ou dont l'attention la flatte ? Ou encore parce qu'elle éprouve pour un corps féminin un désir que le corps masculin du dieu ne suscitait pas ? Rien ne précise par ailleurs si la métamorphose de Jupiter en Diane concerne également les organes génitaux, donc si le nouveau corps du dieu est hermaphrodite. Plus largement, on est amené à se demander si le désir de Callisto pour Jupiter en Diane est suscité par une personne (ce que Callisto connaît par ailleurs de Diane, dont elle est une des compagnes), une apparence physique (celle de Diane) et sexuelle (que ce soit celle de Jupiter ou de Diane) ou par une voix (aiguë).

Un tel dispositif invite aussi à s'interroger sur ce qui constitue l'identité d'un personnage. Tout être humain a une voix qui lui est propre, tout personnage est associé à une tessiture, parfois même à un type de voix (soprano dramatique, colorature, etc.)²⁶. Or, dans le cas qui nous intéresse, la voix ne correspond plus à l'être du personnage et ne permet plus de le reconnaître, quelle que soit son apparence. Au contraire, elle participe, en tant que masque sonore, à la mise en place d'une illusion. Le librettiste contribue à développer le trouble en multipliant les quiproquos, déclinant dans plusieurs scènes les diverses méprises rendues possibles par la métamorphose de Jupiter. Ainsi, Jupiter en Diane se trouve

²⁵ On aperçoit ainsi un aigle dans l'angle supérieur droit du tableau peint par François Boucher en 1759, par exemple.

²⁶ La question du type de voix associé à chaque rôle rejoint celle de la désignation des voix elles-mêmes et des problèmes de vocabulaire qui y sont associés. À ce sujet, on peut consulter l'article de Gottfried R. Marschall, « Description critique de la voix en allemand et en français » et celui de Marco Beghelli, « L'importance des traductions anciennes pour la lexicologie moderne : l'exemple des traités de chant » dans Cassin/ Cohen-Levinas 2008, 99-117 et 119-134.

confronté à Junon, son épouse (Faustini 46-51)²⁷, mais aussi à Endymion, l'amant (tout platonique) de Diane (*Ibid.*, 52-55)²⁸. Callisto, quant à elle, ne sait plus distinguer Diane de Jupiter en Diane et s'adresse à l'une avec la tendresse et le désir que lui inspirait et que lui réclamait l'autre, provoquant la colère de sa déesse tutélaire (*Ibid.*, 27-29)²⁹. Les personnages ne sont plus capables de se reconnaître entre eux, aveuglés qu'ils sont par des apparences (visuelles et sonores) trompeuses. Les spectateurs, aidés par les apartés et éventuellement la mise en scène, s'y retrouvent un peu mieux, mais ne sont pas à l'abri de quelques moments de trouble et d'éventuelles hésitations. Les cadres stricts et les règles dictées par les conventions culturelles sont mis à mal dans une œuvre qui donne à voir et à entendre un désir aussi fort que trouble, divers et multiple.

Jupiter travesti : le jeu comique de Marcello Lippi

Les deux solutions de distribution envisagées pour représenter la métamorphose de Jupiter en Diane ont été mises en œuvre sur la scène contemporaine. Dans le spectacle dirigé par René Jacobs et mis en scène par Herbert Wernicke au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en 1996, le rôle de Jupiter en Diane est chanté par le baryton-basse Marcello Lippi, qui interprète aussi celui de Jupiter. La distribution d'un spectacle d'opéra est rarement le fait du seul chef d'orchestre, mais en l'occurrence ce choix correspond à la volonté de René Jacobs, qui indique :

La voix de Jupiter est notée en clef de basse, celle de « Jupiter en Diane » en clef de soprano (montant jusqu'au sol aigu, ce qui donne pour un baryton un contre-sol aigu, impossible à atteindre, même pour un bon falsettiste). La partie de « Jupiter en Diane » était-elle chantée par la vraie Diane ? Cela est possible et même vraisemblable, la vraie et la fausse Diane ne se rencontrant jamais ; mais ce n'est pas satisfaisant du point de vue théâtral. On peut imaginer que Cavalli trouva cet expédient parce qu'il n'avait pu trouver de baryton qui chantât suffisamment bien en voix de fausset. Nous avons trouvé un baryton rompu à la pratique de la « *voce finta* » [voix feinte] [...] (Jacobs 15).

Le chef explique et justifie son choix par deux arguments. Le premier s'appuie sur l'interprétation des sources historiques. Rien n'indique explicitement comment le rôle de Jupiter en Diane est distribué : en l'absence de toute certitude absolue, il reste possible de le confier à l'interprète de Jupiter. Cela peut impliquer de transposer certains passages de la partition, pour permettre à l'interprète de chanter le rôle, mais le chef précise que de telles pratiques étaient courantes

²⁷ Acte II, scènes 7 et 8. Voir le livret de 1651.

²⁸ Acte II, scène 10 et 11.

²⁹ Acte I, scène 10.

au XVII^e siècle³⁰. Le second argument repose sur un parti pris : le chef, en accord avec le metteur en scène³¹, fait le choix du théâtre, c'est-à-dire privilégie un dispositif dramaturgique riche en tensions à la seule beauté du chant. Ce parti pris concerne aussi d'autres éléments du spectacle, comme le personnage du petit Satyre, interprété par [le contre-ténor](#) Dominique Visse. Le chanteur porte un masque qui contribue à la théâtralité de son interprétation. De plus, son jeu est très physique, dans la tradition de la *commedia dell'arte* qui a inspiré la mise en scène³². Cependant, c'est au détriment de la beauté du son de la voix : le théâtre prime sur la musique, comme le chanteur le reconnaît lui-même³³.

Dans la scène 5 de l'acte I, Jupiter entre en scène après avoir revêtu par-dessus son propre costume une robe semblable à celle de Diane. Il porte également sur le front un bandeau orné du croissant de lune de la déesse et tient à la main un arc. Jupiter en Diane est ainsi aisément identifiable par le spectateur, qui reconnaît les attributs de la déesse, mais aperçoit encore l'habit rouge de Jupiter sous la robe bleue de Diane. Le dieu chante d'abord dans sa tessiture de baryton-basse, au tout début de la scène, puis s'adresse à Callisto en voix de falsettiste. La voix contrefaite ne fait pas illusion : on n'entend pas une voix de femme, mais un homme qui chante en voix de tête. Si, dans la fable, il est bien question de métamorphose, ce qu'on voit sur scène correspond plutôt à un travestissement : un homme chante un rôle d'homme changé en femme, dont il imite à la fois l'apparence, l'attitude et la voix. Autrement dit, tandis que Callisto voit Jupiter changé en Diane, le spectateur voit Jupiter travesti en Diane. Il s'agit ici d'une convention théâtrale : le spectateur a conscience que le travestissement qui lui est donné à voir correspond, dans la fable, à une métamorphose complète et réussie. D'une part, Jupiter est capable d'une métamorphose parfaite et, d'autre part, Callisto ne se laisserait pas abuser par un travestissement aussi sommaire. Toutefois, le choix fait dans cette production oriente nettement l'interprétation de la scène : ce qui pourrait être une scène de déclaration amoureuse et d'éveil du désir devient une scène comique dans laquelle le spectateur est témoin du mauvais tour joué à Callisto par Jupiter, avec la complicité de Mercure.

L'effet comique est renforcé par le jeu des chanteurs, en particulier le contraste entre celui de [la soprano](#) Maria Bayo, qui interprète Callisto, et celui de Marcello Lippi. En effet, alors que Maria Bayo privilégie un jeu vraisemblable pour exprimer le plaisir et l'émotion que Diane fait naître en elle, Marcello Lippi minaude, cligne des yeux et adopte une attitude maniérée. Le jeu de Marcello Lippi reprend ainsi un

³⁰ Il explique cela dans son texte « *La Calisto*, un strano misto d'allegro e tristo ». À propos d'un autre rôle qui connaît une transposition, celui du petit Satyre, il précise par exemple que c'est « ce que Cavalli, [il en est] certain, aurait fait également » (Jacobs 15).

³¹ Les extraits d'entretien avec René Jacobs et Herbert Wernicke l'indiquent clairement dans le film documentaire qui accompagne la captation du spectacle. Voir Barré, Pierre et Loreau, Thierry, *Op. cit.*

³² Comme Herbert Wernicke l'indique dans le film documentaire.

³³ Dans le même film documentaire, Dominique Visse explique : « En ce qui me concerne, c'est la musique qui se greffe sur le jeu. Je pars d'abord du jeu, du jeu purement théâtral et notamment, là, de *commedia dell'arte*, et par la suite je vois jusqu'à quelle limite je peux aller dans le jeu, par rapport à la musique. Mais en général les chanteurs font le contraire, c'est-à-dire qu'ils travaillent vraiment leur rôle et puis après ils voient ce qu'ils peuvent mettre comme jeu par rapport à cette musique. Mais moi je travaille un peu dans le sens contraire. »

ensemble de stéréotypes associés à la féminité. Cependant, il ne faut pas oublier que le chanteur joue un personnage, Jupiter, qui joue à son tour un personnage, Diane. Le code de jeu choisi peut être aussi bien le fait de l'un que de l'autre : peut-être n'est-ce pas le chanteur ou le metteur en scène, mais Jupiter lui-même qui témoigne ainsi d'une vision stéréotypée de l'identité féminine. Le choix de contrefaire sa voix semble participer de cette vision stéréotypée : sur une scène contemporaine, où n'ont plus cours certaines conventions admises sur la scène vénitienne du XVII^e siècle, adopter une voix plus aiguë revient à parfaire son travestissement en femme.

Jupiter transformé : le charme ambigu de Vivica Genaux

C'est l'autre solution qui est privilégiée dans le spectacle dirigé par Christophe Rousset et mis en scène par Mariame Clément à l'Opéra du Rhin, à Strasbourg, en 2017 : Jupiter en Diane est interprété par la mezzo-soprano Vivica Genaux, qui chante également le rôle de Diane. Là encore, la volonté du chef a été déterminante dans le choix de la distribution³⁴. Christophe Rousset explique son choix ainsi :

En l'occurrence, la partition est assez claire et assez formelle sur la distribution et l'idée de prendre une soprano [...] (enfin là, en l'occurrence, une mezzo-soprano) qui chanterait aussi bien Diane que Jupiter qui se travestit, c'est indiqué par la partition. Et quand [...] on fait chanter donc Jupiter en voix de fausset, il travestit sa voix et reste donc le personnage de Jupiter vraiment en chair et en os qu'on connaît. Et donc forcément il y a d'abord un côté grotesque de la chose et ça, c'est ce qu'on voulait éviter avec Mariame [Clément], c'est ce que la partition n'indiquait de toute façon pas et puis, moi, c'est l'iconographie qui m'a intéressé [...] ce qui est intéressant, dans cette version-là, c'est évidemment le trouble que ça génère. (Clément, Genaux et Rousset 2017, 6'48)

Christophe Rousset explique son choix par trois arguments. Le premier argument repose sur l'analyse des sources, avec une conclusion différente de celle de René Jacobs : pour lui, il est certain que le rôle de Jupiter en Diane était chanté par l'interprète de Diane en 1651 à Venise. Le chef fait aussi référence à l'iconographie : il suggère de construire la représentation scénique de Jupiter en Diane en s'inspirant des représentations picturales des amours de Jupiter et Callisto. Pour lui, comme l'affirme aussi Wendy Heller, ces dernières témoignent d'une tradition de représentation plus vaste, dont relève *La Calisto* avec le rôle de

³⁴ Ce n'est pas toujours le cas : une maison d'opéra, quand elle produit ou co-produit un spectacle, peut imposer tout ou partie de la distribution. En 2010, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, Christophe Rousset a dirigé *La Calisto*, dans une mise en scène de Macha Makeïeff, avec un Jupiter en Diane chanté par l'interprète de Jupiter, Giovanni Battista Parodi. En 2017, à Strasbourg, il a cette fois obtenu de confier le rôle à l'interprète de Diane. Dans l'entretien « L'amour existe. L'amour est vivant », Mariame Clément précise : « Notre parti pris, auquel Christophe Rousset tenait beaucoup, a très vraisemblablement été celui de la création [...] : faire chanter Jupiter-Diane par la chanteuse qui fait Diane elle-même. » (Cavalli 2017, 27).

Jupiter en Diane composé pour une soprano³⁵. Enfin, il y a le refus du « grotesque » que peut introduire le travestissement du chanteur. Il ne s'agit pas pour autant de renoncer au comique, mais plutôt d'éviter un comique farcesque qui dénaturerait la scène amoureuse³⁶. Outre le rejet du grotesque, un tel choix permet de préserver à la fois la beauté du chant et l'ambiguïté sexuelle³⁷.

Un autre argument, avancé à la fois par la metteuse en scène et par le chef d'orchestre, est celui de la vraisemblance. Tout en rejetant le parti pris du réalisme³⁸, Mariame Clément explique que ce serait faire injustice à la puissance de Jupiter de considérer qu'il ne peut pas accomplir une métamorphose parfaite :

[...] faire chanter Jupiter-en-Diane par la chanteuse qui fait Diane elle-même [...] est d'ailleurs plus flatteur pour ce pauvre Jupiter, car s'il est capable de se métamorphoser physiquement, on espère tout de même qu'il est suffisamment omnipotent pour pouvoir se changer en Diane de façon crédible, même vocalement, afin de ne pas ressembler à un simple bonhomme barbu affublé d'une robe et qui chante en voix de tête ! (Cavalli 2017, 27)

Dans la continuité de ce raisonnement, ce serait aussi faire offense à l'intelligence ou à la clairvoyance de Callisto d'imaginer qu'elle se laisse tromper par un travestissement grossier. C'est ce que suggère Christophe Rousset quand il explique que faire le choix de confier le rôle de Jupiter en Diane à l'interprète de Diane « crédibilise en même temps le rôle de Calisto (*sic.*) qui ne passe plus pour la bécasse qui ne s'est pas aperçue du subterfuge de Jupiter, mais qui assume en elle une autre forme de désir » (Cavalli 2017, 14). L'argument de la vraisemblance est cependant contestable. Sur une scène de théâtre, ce que le spectateur voit n'est pas nécessairement ce que le personnage voit. La métamorphose peut être vraisemblable sans être réaliste, comme en témoigne le spectacle de René Jacobs et Herbert Wernicke. Dans ce dernier spectacle, la robe, le diadème orné d'une lune et le chant aigu sont un ensemble de signes suffisant pour permettre au spectateur de comprendre que Jupiter est changé en Diane. La réaction aveuglée de Callisto suffit quant à elle à convaincre de l'accomplissement parfait de la métamorphose.

³⁵ Dans l'entretien « De l'opéra de travestis à l'opéra travesti ? », publié dans le programme de salle du spectacle, Christophe Rousset indique : « Dans les représentations picturales classiques de Diane et Jupiter (je pense à celle de Boucher par exemple), ce dernier est presque toujours montré en femme. Tout au plus, le peintre prend-il la précaution de placer un aigle à proximité pour indiquer qu'il s'agit du dieu. Cavalli s'est pleinement inscrit dans cette tradition et a composé un rôle féminin, destiné à une soprano » (Cavalli 2017, 14).

³⁶ Cet argument est également défendu par Mariame Clément, qui indique : « Les situations comiques gardent d'ailleurs toute leur saveur, car au lieu d'un homme travesti en femme, on voit une chanteuse qui 'joue le mec'. [...] Mais on a aussi des moments très beaux, où l'originalité de cette intrigue – une femme qui aime une autre femme – est mise en valeur, scéniquement et musicalement [...]. On quitte soudain le comique pour passer à quelque chose de réellement touchant, et de beaucoup plus troublant sexuellement. » (Cavalli 2017, 27).

³⁷ C'est ce qu'explique aussi Christophe Rousset : « Le faire chanter par une basse – ou à la rigueur par un baryton – oblige le chanteur à utiliser la voix de fausset, ce qui est particulièrement peu agréable à l'oreille et très difficile pour lui. Or justement, le propre de l'opéra vénitien est de jouer avec les genres. En demandant à la vraie Diane de tenir le rôle de Jupiter en Diane, on introduit un trouble du genre très intéressant, qui suggère une scène d'homosexualité entre Diane et Calisto. » (Cavalli 2017, 14).

³⁸ Mariame Clément présente le spectacle comme « un voyage dans un monde imaginaire » et précise qu'il « ne s'agit nullement d'une transposition dans un monde réaliste » (Cavalli 2017, 22).

Le choix de confier Jupiter en Diane à l'interprète de Diane permet de respecter les indications de la partition en conservant la hauteur de notes écrite. Il contribue aussi à faire partager au spectateur le trouble éprouvé par Callisto. Dans le même temps, il peut poser un problème de lisibilité : comment être sûr de ne pas introduire une confusion telle qu'elle empêche la bonne compréhension de la fable ? On peut, d'une part, faire confiance au livret et à l'intelligence du spectateur : les répliques des personnages peuvent suffire à clarifier la situation. L'interprétation musicale et scénique peut, d'autre part, apporter des éléments supplémentaires. Christophe Rousset explique que l'écriture musicale présente des caractéristiques différentes pour le rôle de Diane et pour celui de Jupiter en Diane :

[...] quand il s'agit de Diane ou quand il s'agit de Jupiter travesti en Diane, la musique n'est pas exactement la même. On a une nuance qui fait que, aussi musicalement, éventuellement, évidemment pour ceux qui savent entendre, on peut entendre une différence, ce n'est pas la même vocalité. (Clément, Genaux et Rousset 2017, 12'46)

Avec l'aide du chef d'orchestre, Vivica Genaux a travaillé à différencier les deux rôles, en associant l'interprétation de chacun des deux rôles à une couleur particulière :

J'ai cherché ça. [...] j'ai travaillé un peu avec Christophe [Rousset] sur ça parce que pour moi ce n'était pas tellement évident, comment je pouvais gérer la voix dans les deux rôles. [...] Ce que j'ai essayé de faire, [...] c'était d'utiliser la vraie voix de femme, parfois, mais de faire la différence dans ma tête. Peut-être que ça ne sort pas au public (*sic.*), mais pour moi c'est devenu très important : faire la voix d'une femme quand *Giove in Diana* [Jupiter en Diane] est femme et puis faire la voix d'homme quand il parle avec *Mercurio*, et puis il y a un moment où il s'enrage contre *Giunone* [Junon] et il est vraiment très, très... très enragé. Et ça, pour moi, ça crée, alors, des couleurs dans ma tête et je crois que quelque chose doit sortir aussi avec ça. (Clément, Genaux et Rousset 2017, 13'08)³⁹

La différence de couleur dans l'interprétation chantée entre les deux rôles est difficile à percevoir pour un spectateur qui n'assisterait qu'à une seule représentation ou qui ne connaîtrait pas déjà bien *La Calisto*. Le terme même de *couleur* est emblématique des problèmes de définition et de description qu'implique toute étude de la voix. C'est un terme associé à la vue, employé pour caractériser (métaphoriquement) un phénomène sonore et dont le sens reste incertain. Il peut être associé au timbre, auquel cas la chanteuse suggérerait un changement de timbre d'un personnage à l'autre. Ni l'ensemble des propos tenus, trop vague, ni la qualité de la captation audiovisuelle ne permettent cependant de l'affirmer avec certitude. Il n'en reste pas moins que la chanteuse elle-même travaille à une différenciation sonore entre les deux personnages qui lui sont confiés, différenciation qui repose à la fois sur l'identité et sur le genre de ces personnages. Ainsi, à défaut de pouvoir changer de voix, l'interprète change sa voix : elle modifie l'usage qu'elle en fait, que cette modification soit perceptible ou non par

³⁹ *Ibid.*

les spectateurs. Outre le travail musical sur la couleur de la voix, la chanteuse permet aussi de faire une distinction par le jeu, là encore grâce à des codes de jeu stéréotypés. Sa Diane féminine et impériale peut laisser percevoir une douceur le plus souvent associée au féminin quand elle est face à Endymion, le berger qu'elle aime. Son Jupiter, en revanche, se tient cambré en arrière et adopte une attitude plus agressive, qui correspond à une idée répandue de la virilité⁴⁰.

Pour aider à distinguer Diane de Jupiter en Diane, la mise en scène propose d'autres éléments visuels. En effet, alors que la voix est un signe qui parfait le travestissement tout en le désignant comme tel dans le spectacle de 1996, elle apparaît ici comme une source possible de confusion qu'il faudrait compenser. Les deux personnages portent la même robe blanche d'inspiration antique et le même chignon blond et bouclé, mais des détails diffèrent : une fleur caractérise Diane, tandis que Jupiter en Diane porte un haut de forme et tient à la main un cigare (accessoires qu'il fait disparaître en les confiant à Mercure au moment d'aborder Callisto). L'identification de Jupiter en Diane est ainsi facilitée par des éléments de continuité avec Jupiter : tous deux ont en commun le haut de forme, le cigare et une attitude exprimant un mélange d'autorité et de contentement de soi. De plus, chaque personnage revêt des attributs qui indiquent quel est son genre véritable, ou du moins son genre originel. En effet, la fleur, qui évoque traditionnellement le féminin, et le cigare, symbole phallique associé au masculin, revêtent une connotation sexuelle aussi évidente que conventionnelle⁴¹. La représentation des genres masculin et féminin proposée s'appuie ainsi sur des stéréotypes, ces mêmes stéréotypes que *La Calisto* s'emploie à déjouer pour célébrer le trouble du désir. Il est par ailleurs clair que la métamorphose de Jupiter en Diane n'est pas complète. Le dieu a conservé un sexe masculin, ce dont témoigne sa réaction quand Callisto approche la tête de ses jambes : il s'écarte vivement afin qu'elle ne puisse s'apercevoir de rien. Le spectacle dans son ensemble reste ambigu quant au désir de Callisto pour Diane. On peut en particulier se demander si Callisto désire Diane pour elle-même, en tant que personnage féminin ou encore parce que Jupiter en Diane la séduit comme le ferait un homme. Dans ce dernier cas, même si elle est suggérée à la fois **par** le livret et la partition et reconnue aussi bien par le chef⁴² que par la metteuse en scène⁴³, la possibilité d'un amour homosexuel s'affaiblirait.

Comme bien d'autres opéras, *La Calisto* met en scène une métamorphose. Celle-ci se distingue toutefois par sa nature à la fois visuelle et vocale : Jupiter ne prend pas seulement l'apparence physique de Diane, il emprunte aussi sa voix.

⁴⁰ Cela correspond aussi à la volonté de Mariame Clément. Voir *Op. Cit.*, note 36. « La même interprète joue la vraie Diane, féminine, et la fausse, qui a la parfaite apparence d'une femme, mais se comporte en homme. » (Cavalli 2017, 27).

⁴¹ Le cigare est aussi un signe de puissance qui évoque l'homme en situation de domination, que ce soit par rapport aux femmes, notamment dans une société patriarcale, ou par rapport à d'autres hommes qui lui seraient inférieurs, en particulier d'un point de vue social, professionnel ou financier.

⁴² Voir la note 37.

⁴³ Dans l'entretien publié dans le programme de salle, Mariame Clément évoque l'hypothèse de l'homosexualité de Callisto : « Cette Calisto est peut-être tout simplement attirée par les femmes. *La Calisto*, le premier opéra lesbien de l'histoire de l'opéra ? Et le dernier, à ma connaissance, jusqu'à *Lulu*... » (Cavalli 2017, 25). Voir aussi la note 36.

Loin de n'être qu'un défi spectaculaire pour l'interprète ou l'occasion d'un certain nombre de quiproquos comiques, la métamorphose de Jupiter en Diane amène à s'interroger sur ce qui définit l'identité d'un personnage et sur la part que peuvent avoir dans cette identité son genre, son désir et sa voix. Par la représentation d'amours multiples et non conventionnelles, *La Calisto* invite aussi à réfléchir à l'origine, aux causes et aux effets du désir. Néanmoins, les deux mises en scènes étudiées, celle de Herbert Wernicke comme celle de Mariame Clément, reprennent des stéréotypes de genre. Dans la première, les stéréotypes jouent comme signes pour le spectateur et peuvent être attribués à Jupiter lui-même, mais ne correspondent pas à une définition de genre établie en système. À l'inverse, dans la seconde, les codes de jeu semblent contribuer à définir ce qu'est un homme ou une femme en soi. Si l'ambiguïté persiste cependant, c'est grâce à la voix : parce que la voix est un signe qui devrait permettre une identification claire et précise, sa circulation entre les personnages introduit et préserve la confusion.

Par-delà les questions de l'identité et du désir, *La Calisto* est aussi le lieu d'une réflexion sur le plaisir et en particulier le plaisir vocal. La question de la voix est d'autant plus sensible à l'opéra que le chant n'est pas seulement une caractéristique du genre, mais contribue pleinement au plaisir du spectateur⁴⁴. Prendre la voix de Diane, comme c'est le cas dans le spectacle de Strasbourg, ce peut être pour Jupiter un moyen de parfaire sa métamorphose, mais aussi de disposer d'un instrument de séduction supplémentaire, voire supérieur : une voix aiguë, comme les aimaient tant les spectateurs vénitiens du XVII^e siècle, une voix qui surprend, charme et enchante. La voix est associée à la séduction, le chant au désir sexuel, qu'il exprime et qu'il éveille⁴⁵. Peut-être est-ce avant tout grâce à la voix de Diane, comme un chant de sirène, que Jupiter peut séduire Callisto.

La voix demeure, dans le même temps, un signe d'humanité. C'est précisément ce que Callisto n'a plus quand elle est changée en ourse par Junon. Mais privée de sa voix, Callisto ne se voit pas seulement ôter le signe de son humanité : elle perd aussi un instrument de séduction. Le choix même de l'ours est signifiant : c'est un animal compagnon de Diane, ce qu'était Callisto en tant que nymphe, et c'est aussi, pour cette raison, un animal qui peut être associé à la chasteté dans l'Antiquité⁴⁶. Callisto a cédé à un désir interdit suscité par le chant d'une voix séductrice, émanant, en apparence et paradoxalement, d'une déesse qui incarne la chasteté. Elle est punie par où elle a fauté : privée de sa voix, elle ne peut plus chanter, ni enchanter.

⁴⁴ Au sujet du plaisir et de la jouissance du spectateur d'opéra voir Poizac 2001.

⁴⁵ Jean Starobinski étudie les rapports entre le chant, la séduction et les figures féminines à l'opéra dans *Les Enchanteresses*. Voir Starobinski 2005.

⁴⁶ Michel Pastoureau consacre quelques pages à « Artémis, déesse aux ours » dans son ouvrage *L'Ours. Histoire d'un roi déchu* (Pastoureau 43-47).

Bibliographie

Sources du xvii^e siècle

CAVALLI, Francesco. *La Calisto*. Venise : Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 353 (=9877).

FAUSTINI, Giovanni. *La Calisto. Drama per musica*. Venise : Giuliani & Giacomo Batti, 1651.

Articles et ouvrages

BEGHELLI, Marco. « L'importance des traductions anciennes pour la lexicologie moderne : l'exemple des traités de chant ». *Vocabulaires de la voix*. Dirs. Barbara Cassin et Danielle Cohen-Lévinas. Paris : L'Harmattan, 2008. 119-134.

CAVALLI, Francesco. *La Calisto*. Programme de salle de l'Opéra national du Rhin / Opéra d'Europe. Strasbourg : Les Programmes de l'OnR, 2017.

FABBRI, Paolo. « Conventions métriques et formelles ». *Histoire de l'opéra italien*, vol. 6, *Théories et techniques, images et fantasmes*. Dirs. Lorenzo Bianconi et, Giorgio Pestilli. Trad. collective sous la direction de Jean-Pierre Pisetta. Liège : Mardaga, 1995. 189-271.

FREITAS, Roger. *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*. New York: Cambridge University Press, 2009.

HELLER, Wendy. *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley: University of California Press, 2003.

HELLER, Wendy. « Varieties of Masculinity: Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century ». *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005): 307-321.

JACOBS, René. Livret «*La Calisto*, un strano misto d'allegro e tristo ». *La Calisto*. Harmonia Mundi, 2006. 13-15. DVD.

LATTARICO, Jean-François. *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2012.

MARSCHALL, Gottfried R. « Description critique de la voix en allemand et en français ». *Vocabulaires de la voix*. Dirs. Barbara Cassin et Danielle Cohen-Lévinas. Paris : L'Harmattan, 2008. 99-117.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, tome I (I-V). Trad. Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 1985.

PASTOUREAU, Michel. *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*. Paris : Le Seuil / Points, 2007.

POIZAC, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra* (1986). Paris : Éditions Métailié / Sciences humaines, 2001.

ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.

STAROBINSKI, Jean. *Les Enchanteresses*. Paris : Le Seuil / Bibliothèque du xxi^e siècle, 2005.

Vidéos

CLÉMENT, Mariame, GENAUX, Vivica et ROUSSET, Christophe. Rencontre avec Mariame Clément, Vivica Genaux et Christophe Rousset, animée par Hervé Petit. Librairie Kléber, Strasbourg, 25 avril 2017. https://www.youtube.com/watch?v=d7v4_AY1wlc (page consultée le 12 juillet 2018)

BARRÉ, Pierre et LOREAU, Thierry, Réals. *Les Secrets de La Calisto*. RTBF / Musique & Danse, Arte, BRTN, 1996. Coédition du DVD : Harmonia Mundi / Théâtre Royal de La Monnaie, 2006. DVD.

La Calisto. De Francesco Cavalli et Giovanni Faustini. Mise en scène Herbert Wernike. Réal Jacques Bourton. Perf. Maria Bayo, Marcello Lippi, Louise Winter. Orch. Concerto Vocale. Dir. René Jacobs. RTBF / Musique & Danse, Arte, BRTN, 1996. Co-édition du DVD : Arles, Bruxelles : Harmonia Mundi / Théâtre Royal de La Monnaie, 2006. DVD.

La Calisto. De Francesco Cavalli et Giovanni Faustini. Mise en scène Mariame Clément. Réal. Olivier Simonnet. Perf. Elena Tsallagova, Vivica Genaux, Giovanni Battista Parodi. Orch. Les Talens Lyriques. Dir. Christophe Rousset. Ozango, 2017. DVD.