K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

16 | 2026
"Clorinde: les obscurités d'une guerrière"

Clorinde et les obscurités de la guerrière. Réfractions théâtrales-musicales de Claudio Monteverdi, Giorgio Battistelli et Claudio Ambrosini

Mirco Michelon

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1804

DOI : 10.54563/revue-k.1804

Référence électronique
Mirco Michelon, « Clorinde et les obscurités de la guerrière. Réfractions théâtrales-musicales de Claudio Monteverdi, Giorgio Battistelli et Claudio Ambrosini », *K* [En ligne], 16 | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 20 juillet 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1804

Droits d'auteur
CC-BY

Clorinde et les obscurités de la guerrière. Réfractions théâtrales-musicales de Claudio Monteverdi, Giorgio Battistelli et Claudio Ambrosini

Mirco Michelon

PLAN

Introduction
1. L'obscurité de la violence : le *stile concitato* et la nuit structurelle
2. L'obscurité vocale et identitaire : le travestissement comme dispositif
3. Les réfractions de Battistelli : multiplications et interférences
4. L'obscurité du survivant : *Tancrède après le combat* de Claudio Ambrosini
Conclusions

TEXTE

Introduction

1 Clorinde meurt deux fois. Une première fois sous le fer de Tancrède, dans l'obscurité d'un duel nocturne dont elle ne sortira pas. Une seconde fois au moment du baptême, lorsque sa voix – apaisée, dépouillée – prononce les mots *S'apre il ciel: io vado in pace*, et que toute appartenance se dissout dans la clarté paradoxale d'une conversion *in articulo mortis*. Entre ces deux morts, aucune lumière ne s'allume vraiment : ni celle de la reconnaissance, ni celle de l'identité, ni celle de l'histoire. Ce que Torquato Tasso avait semé dans le chant XII de la *Jerusalem délivrée* – l'obscurité d'une guerrière insaisissable, femme sous l'armure, chrétienne sous l'islam, aimée sous le masque de l'ennemi – la musique n'a cessé de le recueillir, de l'amplifier, de le refuser à toute résolution. C'est précisément ce parcours que la présente contribution se propose d'explorer, à travers quelques moments cruciaux de la transposition musicale de Clorinda : *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Le combat de Tancrède et Clorinde*) de Claudio Monteverdi (1624) et sa réécriture par Giorgio Battistelli (2005). Nous souhaitons également évoquer

Tancredi appresso il combattimento (*Tancrède après le combat*) de Claudio Ambrosini (2017), qui déplace radicalement le centre de gravité du récit en donnant la parole au guerrier survivant Tancrède. Ces compositions ne constituent pas les étapes d'une évolution linéaire, mais les pôles d'une réfraction : elles partagent le même texte source et le même nœud dramaturgique, tout en générant des obscurités profondément différentes, qui ne s'annulent pas mais s'accumulent, se superposent, interfèrent entre elles. Le concept d'obscurité tel qu'il est mobilisé ici n'est pas une métaphore de l'incompréhensible. Il désigne une stratégie esthétique et politique : maintenir ouverte une zone de résistance à toute classification définitive. Pour le comprendre dans sa dimension identitaire, nous nous appuyons sur la théorie du genre de Judith Butler : « Pour Judith Butler le genre n'est pas un fait, il ne peut pas exister sans les actes et les gestes répétés qui le constituent, il est une construction qui se fait sur un mode performatif, un processus qui prend corps » (Oviedo, 2025, p. 109, notre trad.) et encore « l'essence ou l'identité que ces actes sont censés refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs » (Butler, 2005, p. 259, notre trad.). Preciado, quant à lui, affirme que le genre « est un système de règles, conventions, normes sociales et pratiques institutionnelles qui produisent performativement le sujet qu'elles prétendent décrire » (Preciado, 2008, p. 100, notre trad.). Appliqué à Clorinde, ce glissement théorique s'avère décisif : là où Butler nous permet de comprendre pourquoi la guerrière ne dissimule pas sous l'armure une féminité authentique en attente de révélation – l'armure est l'identité, produite par les actes mêmes du combat, de la voix, de la mort –, Preciado ajoute que cette armure est elle-même un dispositif de production antérieur au sujet : militaire, religieux, narratif. L'obscurité de Clorinde n'est pas le voile qui cache une vérité : elle est la condition structurelle de toute identité genrée, que la musique rend audible avec une radicalité que le texte littéraire ne peut atteindre seul. Les obscurités de Clorinde – de la violence, de l'identité genrée, de l'appartenance religieuse, du temps – ne sont pas des mystères en attente d'élucidation. Elles sont des puissances à préserver : des forces qui traversent les siècles sans se dissiper, et dont les réfractions sonores successives constituent la véritable histoire de ce personnage. Notre parcours suivra trois axes princi-

paux, auxquels s'adjoint un quatrième regard. D'abord, l'obscurité de la violence telle que Monteverdi la construit à travers l'invention du *stile concitato* : un dispositif sonore qui ne représente pas la bataille, mais sonorise l'impossibilité même de la reconnaissance. Ensuite, l'obscurité vocale et identitaire – le travestissement comme condition constitutive du personnage, la voix comme lieu d'une indécidabilité que ni le *Testo* (c'est-à-dire le *narrateur*) ni la conversion finale ne parviennent à résoudre. Puis les réfractions de Battistelli : comment la superposition de temporalités musicales hétérogènes multiplie les obscurités plutôt qu'elle ne les dissipe. Enfin, le regard d'Ambrosini, qui retourne le prisme et fait de Tancrède – le survivant, celui qui a reconnu trop tard – le sujet d'une obscurité nouvelle, celle de la mémoire et du deuil impossible.

1. L'obscurité de la violence : le *stile concitato* et la nuit structurelle

2 Lorsque Claudio Monteverdi choisit de mettre en musique le duel nocturne du chant XII de la *Jerusalem délivrée*, il opère d'abord une soustraction radicale. Du poème de Tasso, il ne retient que l'épisode central : le combat entre Tancrède et Clorinde, de la rencontre nocturne devant les murs de Jérusalem jusqu'au baptême *in extremis*. Il écarte délibérément tout ce qui précède et tout ce qui pourrait contextualiser la rencontre : les origines éthiopiennes de Clorinde, son appartenance à l'armée musulmane, sa naissance chrétienne ignorée d'elle-même, les antécédents amoureux avec Tancrède. Ce qui reste est un fragment de nuit, une violence sans généalogie, une mort sans contexte suffisant pour la rendre pleinement intelligible. Ce n'est pas là une simplification dramaturgique, mais un choix interprétatif de première importance : Monteverdi construit l'obscurité non pas en l'ajoutant au texte, mais en supprimant ce qui aurait pu l'éclaircir. Le résultat est ce que Monteverdi lui-même désigne, dans la préface au huitième livre des *Madrigali guerrieri et amorosi*, comme un « madrigale in genere rappresentativo (*madrigal de genre représentatif*) » – expression par laquelle il entend des madrigaux à caractère fortement dramatique et à prédisposition implicite à

la réalisation scénique. Della Seta, dans sa définition de l'expression, rappelle que « l'exemple le plus connu est précisément le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) [...] qui, selon le récit de Monteverdi lui-même, fut représenté avec un dispositif scénique élémentaire dans un palais nobiliaire de Venise » (Della Seta, 2022 p. 73, notre trad.). Fabbri en décrit avec précision la nature hybride :

> Comparé à tous ses prédécesseurs – pour le reste, de simples monologues lyriques –, le *Combat* se distingue essentiellement par sa nature narrative et fortement dramatique, combinant des épisodes explicatifs, dialogués, actifs, épiques, méditatifs et lyriques, et par le fait qu'il fait intervenir plus d'une voix. Fondé sur une portion de texte qui n'était pas destinée à la scène, le *Combat* présente toutes les caractéristiques d'un hybride – de chambre mais avec une théâtralité allusive –, combinant des protagonistes impliqués dans l'action et des observateurs extérieurs, dialogue direct et action médiatisée, drame vécu à la première personne et récit visualisé qui tempère sa passion et son immédiateté (Fabbri, 1985, pp. 249-250, notre trad.).

3 Cette obscurité constitutive est ensuite inscrite dans la matière sonore elle-même à travers l'invention du *stile concitato*. Dans la préface au huitième livre des *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), Monteverdi expose sa théorie avec une précision remarquable. De' Paoli en restitue la logique interne avec clarté :

> « Li contrarij (*les contraires*) sont ceux qui émeuvent profondément notre âme, but de l'émotion que doit susciter la bonne Musique », écrit Monteverdi [...] : « Ira (*Colère*), Temperanza (*Tempérance*) et Humiltà (*Humilité*) » – correspondant en musique à trois genres : le *concitato*, le *molle* et le *temperato*. Or, aucun des compositeurs qu'il connaît n'a abordé le *concitato*. [...] C'est donc « la recherche d'un "moyen d'expression musicale" correspondant à l'agitation d'une âme en proie à des passions opposées » qui le stimule, et c'est pour exprimer « li contrarij » que le musicien [...] crée le *style concitato* (De' Paoli, 1979, pp. 374-375, notre trad.).

4 Sa réponse est d'une cohérence implacable : si l'affect agité correspond à la colère et à la guerre, il doit trouver dans la musique une forme rythmique qui en mimétise l'énergie. Il choisit la mesure

pyrrhique – la plus rapide – et la traduit en une succession de notes répétées sur une même hauteur, seize croches en une mesure à quatre temps : le *trémolo*. Significativement, dans cette même préface, Monteverdi mentionne le cheval comme l'une des réalités sonores que le *concitato* doit être capable d'évoquer : le martèlement des sabots, la cadence mécanique et implacable d'un mouvement qui n'obéit pas à la volonté humaine mais à la logique de la guerre. Dans le *Combat*, ce motif équestre se matérialise dans les passages où le *Testo* décrit le mouvement des combattants sur le champ de bataille : les cordes abandonnent toute ligne mélodique développée pour adopter une pulsation répétitive, martelée, qui mime la progression inexorable des corps en armes. Ce n'est pas une illustration pittoresque – Monteverdi ne cherche pas à faire entendre le galop du cheval. Il cherche à faire sentir la logique du cheval : ce mouvement d'une force qui ne s'interroge pas sur sa direction, qui avance parce qu'il a été lancé, et qui ne peut être arrêté que par la mort. Tancrède et Clorinde, dans ces passages, cessent d'être des sujets agissants pour devenir eux-mêmes des corps mus par cette logique – ce qui rend d'autant plus tragique l'impossibilité de la reconnaissance. Le motif de la bataille proprement dite radicalise encore davantage cette dissolution du sujet dans la violence. Là où le motif équestre maintient encore une forme de régularité rythmique, le motif de la bataille fragmente cette régularité en une agitation discontinue : les tremolos s'accélèrent, les dissonances non préparées – intervalles de seconde ou de septième surgissant sans préavis dans le tissu harmonique – créent des moments de suspension dans lesquels l'auditeur perd le fil de la tonalité comme Tancrède perd le fil de l'identité de son adversaire. Le découpage syllabique haché du texte, calqué sur la pulsation du trémolo, empêche la phrase de se déployer : les mots arrivent comme des coups, pas comme un récit. Ce que l'oreille perçoit concrètement dans le *Combat* est ainsi une expérience de désorientation progressive. Les tremolos des cordes ne construisent pas une tension narrative qui appellerait sa résolution : ils installent une agitation sans direction, une énergie qui se dépense sans produire de sens. Le *stile concitato* ne représente pas la bataille. Il ne la décrit pas, il ne la commente pas, il ne l'illustre pas. Il crée un état perceptif dans lequel la violence est présente mais ses contours restent illisibles. Monteverdi sonorise non pas le combat mais l'impossibilité de la reconnaissance : Tancrède combat sans savoir contre qui il lève

l'épée, Clorinde meurt sans être vue par celui qui l'aime. L'obscurité nocturne de Tasse – fonctionnelle dans le poème, simple circonstance dramatique – devient chez Monteverdi une opacité structurelle de la matière sonore elle-même. Il importe de s'arrêter sur ce que cette opacité signifie d'un point de vue dramaturgique. La scène du *Combat* est une scène de méconnaissance totale et irrémédiable. Tancrède ne reconnaît pas Clorinde parce qu'elle porte une armure blanche – une armure qui est précisément son signe ordinaire d'identité, mais que le hasard a ce soir-là placé sur un autre corps. C'est ce que Luperini souligne en observant que

> Le duel entre Tancrède et Clorinde est imprégné de l'ambiguïté d'une étreinte érotique [...]. Une ambiguïté que Raimondi [1] approfondit en relevant que « tout converge [...] vers la fatalité d'un *éros* qui est en même temps *thanatos*, comme si Clorinde elle-même désirait mourir dans une bataille amoureuse » (Luperini *et al.*, 2000, pp. 262-263, notre trad.).

5 Le signifiant visuel de l'identité de Clorinde est séparé de son référent. Le signe circule, mais dans le vide : il désigne quelqu'un qui n'est pas là où il devrait être. Monteverdi traduit musicalement cette erreur de référence en construisant un langage sonore qui agit avec intensité sans jamais désigner clairement son objet. Le rôle du *Testo* accentue paradoxalement cette opacité plutôt qu'il ne la résout. Comme le souligne Fabbri, le *Testo* finit par occuper un rôle dominant précisément parce qu'il doit médiatiser l'accès à la parole de personnages dont les interventions sont peu fréquentes – il ne décrit pas Clorinde de l'extérieur, il cadre ses interventions, il commente ce que la voix du personnage ne peut pas dire d'elle-même. Il ne partage pas l'aveuglement de Tancrède ; il sait ce que l'auditeur sait, c'est-à-dire l'identité de Clorinde. Mais cette surconscience du *Testo* n'éclaire pas la scène : elle la rend au contraire plus insupportable, parce qu'elle fait de l'auditeur le témoin impuissant d'une tragédie que la connaissance ne suffit pas à empêcher. L'obscurité n'est pas épistémique – ce n'est pas une question d'information manquante – mais ontologique : même dans la pleine lumière du savoir, le non-reconnaissance reste structurellement inscrit dans la situation. Ce que Monteverdi réalise ainsi, c'est une translation décisive du statut de la nuit dans le récit de Tasso. L'auteur détermine que la nuit est une circonstance – elle

explique l'erreur, elle la motive, elle la rend plausible, dans un duel que Luperini lit comme entièrement traversé « par l'ambiguïté d'une étreinte érotique » (Luperini, 2000, p. 262, notre trad.). Chez Monteverdi, la nuit n'est plus un décor mais un principe de composition structurelle : elle infiltre la matière harmonique, rythmique et mélodique au point que la lumière ne pourrait y remédier. Même si le soleil se levait sur la scène, les corps continueraient de se manquer. La musique a intériorisé l'obscurité jusqu'à en faire la condition même de son fonctionnement expressif.

2. L'obscurité vocale et identitaire : le travestissement comme dispositif

> Combat en musique de Tancrède et Clorinde décrit par le Tasse : celui-ci, se voulant de nature représentative, fera entrer à l'improviste (après l'exécution de quelques madrigaux sans gestuelle) par la porte de la salle où se déroulera la musique, Clorinde à pied et en armure, suivie de Tancrède en armure sur un cheval marial, et le narrateur (*Testo*) commencera alors le chant. Ils effectueront les pas et les gestes tels que les exprime le texte, ni plus ni moins, en observant scrupuleusement les temps, les battements et les pas, tandis que les instrumentistes joueront les sons vifs et doux, et que le *Testo* prononcera les paroles en rythme, de sorte que les trois actions se rejoignent en une imitation unifiée. Clorinde parlera quand ce sera son tour, tandis que le narrateur (*Testo*) se taira ; il en ira de même pour Tancrède. Les instruments, à savoir quatre « viole da brazzo » (violons), soprano, alto, ténor et basse, ainsi qu'une contrebasse de gambe qui accompagnera le clavecin, devront être joués en imitant les passions de la récitation. La voix du texte devra être claire, ferme et d'une bonne prononciation, quelque peu éloignée des instruments, afin d'être mieux comprise dans la prière ; elle ne devra pas faire de trilles ni de fioritures ailleurs que dans le chant de la strophe qui commence par « Notte » ; le reste devra refléter les passions de la prière. (Monteverdi, 1638, Préface de l'VIII livre des *Madrigali guerrieri e amorosi* (*Madrigaux guerriers et amoureux*), notre trad.)

6 Si la première obscurité du *Combat* est celle de la violence – inscrite dans le rythme, la dissonance, la fragmentation mélodique –, la deuxième est d'une nature profondément différente : elle est vocale, et donc identitaire. Elle concerne non pas ce que les corps font dans la nuit, mais ce que la voix dit – ou refuse de dire – sur l'identité de Clorinde. Car avant même que l'armure blanche circule comme signifiant sans référent dans l'obscurité du duel, c'est la voix qui pose le problème fondamental de ce personnage : à qui appartient-elle ? Quel genre incarne-t-elle ? Quelle vérité est censée révéler ? La question de la distribution vocale du rôle de Clorinde est à cet égard d'une richesse analytique considérable. Dans la pratique interprétative du *Combat* Monteverdi, en composant pour la voix de Clorinde des lignes qui évitent les extrêmes du registre féminin aigu comme du registre masculin grave, crée une zone médiane d'ambiguïté de timbre : la voix qui chante Clorinde est une voix qui pourrait être de l'un ou de l'autre sexe, qui résiste à la classification immédiate. Ce travestissement vocal n'est pas une convention scénique neutre. Il est le dispositif par lequel Monteverdi rend audible l'indécidabilité constitutive du personnage. Pour comprendre la portée théorique de ce dispositif, il convient de revenir sur ce que Judith Butler appelle la performativité du genre. Dans *Gender Trouble*, Butler soutient que le genre n'est pas l'expression d'une identité préalable, mais qu'il est performativement constitué par les 'expressions' mêmes censées en être le résultat. Il n'existe pas, derrière l'armure de Clorinde, une féminité authentique qui attendrait d'être révélée – pas plus qu'il n'existe, derrière la voix qui l'incarne, un sexe naturel dont le timbre serait l'expression transparente. Ce que la voix fait, c'est produire une identité de genre à chaque instant de son émission, sans jamais fixer définitivement ce qu'elle est. La partition de Monteverdi semble avoir anticipé cette logique avec une précision troublante : en refusant d'ancrer la voix de Clorinde dans un registre clairement genré, il fait de chaque performance une reproduction de l'identité du personnage, toujours recommencée, jamais stabilisée. Ce travestissement vocal opère sur deux plans simultanés que la scène rend inséparables. D'un côté, la voix doit évoquer la féminité cachée sous l'armure – les moments lyriques, les brèves ouvertures mélodiques qui trouent le *concitato*, laissent entrevoir une ligne plus douce, plus soutenue, qui contraste avec la violence rythmique environnante. De l'autre, cette même voix doit soutenir le registre guerrier : les échanges avec

Tancrède appellent une émission plus tendue, plus projetée. La voix de Clorinde est ainsi en permanence en tension avec elle-même – ni pleinement guerrière, ni pleinement lyrique. Ce que Butler décrit comme l'impossibilité d'incarner pleinement la norme de genre trouve dans la partition du *Combat* une réalisation sonore d'une précision remarquable :

> Le genre est également une norme qui ne peut jamais être pleinement intériorisée ; « l'intérieur » est une signification de surface, et les normes de genre sont en fin de compte fantasmatiques, impossibles à incarner. Si le fondement de l'identité de genre réside dans la répétition stylisée d'actes à travers le temps et non dans une identité apparemment homogène, alors la métaphore spatiale d'un « fondement » sera déplacée et se révélera être une configuration stylisée, en effet, une corporéisation genrée du temps. (Butler, 1990, p. 141, notre trad.)

7 Le rôle du *Testo* dans cette économie vocale mérite ici une attention particulière. Sa présence narrative crée une distance critique qui empêche l'identification héroïque de Clorinde. Il ne décrit pas Clorinde de l'extérieur – il médiatise son accès à la parole, il cadre ses interventions, il commente ce que la voix du personnage ne peut pas dire d'elle-même. Cette médiation produit un effet paradoxal : plus le Testo parle de Clorinde, plus celle-ci échappe à toute définition. On pourrait dire, dans les termes de Butler, que le *Testo* énonce Clorinde sans parvenir à la constituer comme sujet cohérent – il produit une série de descriptions qui se superposent sans se stabiliser en une image unifiée. C'est dans ce contexte que le moment baptismal *S'apre il ciel: io vado in pace* prend toute sa dimension théorique et musicale. Après la violence haletante du *concitato*, la ligne mélodique de Clorinde change radicalement de nature : elle s'apaise, elle s'étire, elle adopte une simplicité syllabique qui contraste avec tout ce qui précède. Musicalement, c'est un moment de dépouillement : les tremolos s'arrêtent, l'harmonie se stabilise. On pourrait être tenté d'y lire une révélation – la féminité enfin libérée de l'armure, l'identité chrétienne enfin avouée. Mais cette lecture serait illusoire, et c'est là que réside la troisième obscurité du *Combat* : celle de la conversion *in articulo mortis*. Car ce que la musique dit dans ce moment n'est pas une révélation mais une soustraction. La simplification mélodique

n'est pas la transparence d'une identité enfin dévoilée – c'est le retrait progressif de toutes les tensions qui avaient rendu le personnage présent et résistant. Clorinde ne devient pas plus elle-même au moment du baptême : elle devient moins, elle se soustrait à toute appartenance. Sa voix s'apaise parce qu'elle cesse d'être en tension avec elle-même, non pas parce qu'elle a trouvé sa vérité, mais parce qu'elle renonce à tout ce qui faisait de cette tension une identité. Cette dissolution rejoint la lecture de Raimondi, pour qui la fatalité d'un eros qui est en même temps thanatos innerve l'ensemble de l'épisode : la mort de Clorinde n'est pas une résolution, elle est l'accomplissement d'une logique qui était inscrite dans le combat depuis le début.

8 Cette lecture est confirmée par la structure harmonique de la scène finale. La phrase *S'apre il ciel* s'ouvre sur une harmonie suspendue, et c'est le Testo qui, après la mort de Clorinde, doit assurer la clôture narrative – la voix du personnage ne se referme pas sur elle-même, elle s'interrompt, laissant au narrateur le soin de dire ce que la voix ne peut plus dire. Clorinde n'accède pas à la plénitude d'une identité résolue, elle disparaît dans le blanc de la mesure.

3. Les réfractions de Battistelli : multiplications et interférences

9 Lorsque Giorgio Battistelli crée sa réécriture du *Combattimento* au Festival de Ravello en juillet 2005, dans la mise en scène de Mario Martone, il ne se place pas dans une relation de simple hommage ou d'actualisation respectueuse envers Monteverdi. Il opère ce que l'on pourrait appeler une réfraction : il prend les obscurités monteverdiennes et les fait passer à travers un prisme contemporain qui ne les dissout pas mais les démultiplie, révélant des fréquences que l'original ne pouvait pas encore produire. Le résultat n'est ni une transcription ni une rupture, mais une superposition temporelle dans laquelle plusieurs siècles coexistent simultanément sans se réconcilier.

10 La note de programme de la production de Ravello éclaire avec précision l'intention du compositeur. Battistelli, selon ses propres termes, s'est approché de Monteverdi – « celui qu'il considère comme un père

putatif, en plus d'être le père du théâtre musical » – avec le plus grand respect : « Le jeu mystérieux et fantaisiste des timbres dans l'introduction à la Bataille préfigure les sentiments profondément impénétrables qui éclatent dans le coup de théâtre final, dévoilant la bien-aimée Clorinde mortellement blessée par Tancrède. Les comparaisons avec l'œuvre original de 1624 s'effectuent par des retouches à l'orchestration d'apparence invisible. De légères variations harmoniques et rythmiques modernisent délicatement le récit.

> Les arrangements *rhythm and blues* dans une ligne de basse continue – orgue Hammond, basse et slide guitar – produisent une évocation plus nette des temps modernes. La rencontre de deux mondes musicaux très différents, juxtaposés dans un double dispositif instrumental – cordes acoustiques et groupe électrique –, génère des réfractions harmoniques entre des époques lointaines, reliées par une histoire d'amour éternel actualisée en un récit contemporain plausible grâce aux sons urbains en arrière-plan et à la mise en scène des combats par des mouvements athlétiques des intrépides protagonistes. (Battistelli, note de programme, Ravello 2005, notre trad.)

11 Cette déclaration mérite d'être lue attentivement, car elle contient en germe toute la logique compositionnelle de l'œuvre.

12 Le dispositif instrumental choisi par Battistelli est en lui-même une déclaration théorique. À l'ensemble de cordes baroque – qui reproduit, avec les ajustements nécessaires, l'effectif monteverdien – s'ajoutent des instruments radicalement hétérogènes : un orgue Hammond, une basse électrique, une slide guitar, des percussions organiques. À ces ressources s'ajoute ce que Baroncini décrit comme une « regia del suono », dont les effets sur bande magnétique intègrent de manière enveloppante ceux de l'instrumentation traditionnelle – un niveau électroacoustique qui constitue, selon le même musicologue, l'aspect « le plus réussi et le plus intéressant de cette réinterprétation, dans la mesure où, en accord avec la stratification polysémique de la partition de Monteverdi, le renforcement supplémentaire de la dimension sonore accentue la tension dramatique de l'œuvre » (Baroncini, 2022, p. X, notre trad.). Ce n'est pas un simple enrichissement orchestral : c'est une collision de temporalités musicales qui portent chacune leurs propres codes culturels, leurs

propres histoires, leurs propres obscurités. L'orgue Hammond évoque à la fois la liturgie protestante et le *rhythm'n blues* des années cinquante ; la slide guitar convoque le *blues* du Delta, le son d'un corps qui glisse entre les notes sans jamais les fixer ; la basse électrique pulse sous les cordes baroques comme un sous-texte que celles-ci ne peuvent pas articuler. Battistelli construit ainsi ce que l'on pourrait nommer un *basso continuo* du présent – une fondation rythmique et harmonique qui ne prétend pas s'effacer derrière le texte historique mais qui affirme sa propre temporalité à côté de celle de Monteverdi.

13 Cette stratégie de superposition produit des interférences qui sont au cœur du projet dramaturgique. Là où Monteverdi construisait l'obscurité par soustraction – en éliminant le contexte, en fragmentant la phrase, en suspendant la résolution harmonique –, Battistelli la construit par accumulation : trop de couches temporelles coexistent pour que l'une d'elles puisse revendiquer la priorité. Lorsque les tremolos des cordes baroques rencontrent la pulsation de la basse électrique, aucun des deux langages ne l'emporte sur l'autre : ils se superposent en créant une zone d'interférence dans laquelle l'auditeur ne peut pas choisir à quelle époque appartient ce qu'il entend. Clorinde n'est plus seulement le personnage du Tasse, ni même le personnage de Monteverdi : elle devient le point de convergence de plusieurs histoires culturelles qui se disputent sa voix sans qu'aucune puisse la posséder définitivement. Le traitement du rôle vocal de Clorinde par Battistelli radicalise l'indécidabilité que nous avons identifiée chez Monteverdi. Dans la création de Ravello, le rôle a été confié à Cristina Zavalloni – chanteuse dont le profil artistique se situe précisément à la frontière entre musique contemporaine et jazz vocal, entre l'écriture savante et l'improvisation, entre la notation rigoureuse et le geste sonore instable. Lorsqu'elle mobilise les inflexions du jazz vocal dans les passages les plus intenses du duel, elle révèle que l'indécidabilité timbrique que Monteverdi avait inscrite dans la partition attendait, pour se déployer pleinement, les ressources d'une modernité que le XVIIe siècle ne pouvait pas encore fournir. Il convient ici de s'arrêter sur le rôle du Testo dans la version de Battistelli, et plus précisément sur l'interprétation qu'en a donnée Roberto Abbondanza dans la création de Ravello. Chez Monteverdi, le Testo est conçu comme une voix de distance critique – un narrateur

qui sait et qui observe, dont la fonction est précisément de ne pas se laisser contaminer par la violence et l'obscurité qu'il décrit. Dans la réécriture de Battistelli, cette distance critique se trouve profondément altérée. La couleur vocale d'Abbondanza – baryton à la voix sombre, capable d'une grande densité expressive – introduit dans le Testo une implication affective que le dispositif monteverdien avait soigneusement élidée. Le Testo de Battistelli ne contemple pas la scène de l'extérieur : il en est traversé, il en porte les traces sur le corps de sa voix. Cette transformation est capitale : si chez Monteverdi le Testo était le garant d'un savoir qui ne suffisait pas à empêcher la tragédie, chez Battistelli il devient lui-même un sujet vulnérable, dont la voix trahit la souffrance de témoigner. L'obscurité envahit également la position du narrateur, qui ne peut plus prétendre à la neutralité. Il est significatif, à cet égard, que Mario Martone ait choisi de transformer scéniquement la figure du Testo en celle d'un moine – option qui tend à reconduire la narration vers un cadre religieux résolutif, en tension avec la logique de diffraction que nous lisons dans la partition de Battistelli, et que la voix de Roberto Abbondanza contredit précisément par son implication affective. Les sons aquatiques qui ponctuent la partition de Battistelli méritent également une attention particulière. L'eau – présente comme texture sonore récurrente, comme arrière-plan liquide qui sourd sous les autres couches instrumentales – n'est pas un simple effet atmosphérique. Elle renvoie à la dimension baptismale qui traverse l'ensemble du récit de Tasso. Mais chez Battistelli, cette eau ne purifie pas et ne résout pas – elle dissout. Les sons aquatiques fragmentent l'identité sonore de la scène, introduisant une fluidité qui contredit la fixité des lignes mélodiques. Là où le baptême monteverdien produisait une simplification – une voix qui se dépouillait de ses tensions –, le traitement aquatique de Battistelli produit une dispersion : Clorinde ne se simplifie pas, elle se diffracte. La mise en scène de Mario Martone contribue, dans une certaine mesure, à construire cette logique de la diffraction. En situant l'action dans un espace scénique qui refuse la frontalité conventionnelle du théâtre musical, Martone rend visible ce que la musique rend audible : l'impossibilité de fixer Clorinde dans un point de vue stable. Cette instabilité visuelle redouble l'instabilité sonore de la partition, produisant une expérience dans laquelle l'identité de Clorinde est toujours ailleurs, toujours en train de se déplacer vers un point que ni le regard ni

l'oreille ne peuvent fixer. Cette lecture de la mise en scène di Martone reste cependant partielle :

> La mise en scène de Martone mérite une remarque critique particulière : allant à contre-courant de l'interprétation progressiste de Battistelli, après avoir inexplicablement transformé le personnage du Testo en moine, il propose, avec cheval au galop et maître d'armes, la représentation hyperréaliste d'un véritable combat à mort. Malgré l'enthousiasme de la critique, dû en grande partie aux « effets spéciaux », au dynamisme et aux qualités d'acteur indéniables des interprètes, la réinterprétation de Martone, avec l'accent mis sur les armes, apparaît régressive et totalement en décalage avec les intentions dématérialisantes de Monteverdi : avec Martone, paradoxalement, le *Combat* redevient un « épuisement physiqye », précisément ce que le compositeur, interprétant avec acuité les implications psychologiques et les sous-entendus érotiques implicites dans la poésie du Tasse et dans l'imaginaire de Girolamo Mocenigo et des patriciens vénitiens de son entourage, avait soigneusement évité de faire (Baroncini, 2022, ib., p. 184, notre trad.)

4. L'obscurité du survivant : *Tancrède après le combat* de Claudio Ambrosini

14 Si Monteverdi et Battistelli maintiennent le centre de gravité dramaturgique du côté de Clorinde – de son identité insaisissable, de sa voix indécidable, de sa mort comme soustraction –, Claudio Ambrosini opère dans *Tancredi après le combat* un déplacement radical du point de vue. Ce n'est plus Clorinde qui est au centre : c'est Tancrède, le survivant, celui qui a reconnu trop tard, celui qui doit désormais vivre avec la connaissance de ce qu'il a fait. Cette translation du regard constitue en elle-même une proposition théorique et esthétique d'une grande cohérence : après la mort de Clorinde, après le baptême *in extremis*, après la clôture narrative que le texte de Tasso impose, que reste-t-il ? Que fait la musique de ce qui demeure – non pas du côté de celle qui est morte, mais du côté de celui qui a survécu à sa propre violence ? L'opéra a été composé à

l'occasion des célébrations monteverdiennes de 2017, sur commande des festivals Opera InCanto et Reate Festival, avec la vocation explicite d'être exécutée seule ou, de préférence, à la suite du *Combat* de Monteverdi – ce que son titre complet indique sans ambiguïté : *Tancredi appresso il Combattimento [...] da eseguirsi da solo o, preferibilmente, dopo il Combattimento di Tancredi e Clorinda del signor Claudio Monteverdi* (*Tancrède après le combat [...] à interpréter seul ou, de préférence, après Le combat de Tancrède et Clorinde de M. Claudio Monteverdi*). Baroncini inscrit ce projet dans la lignée du « double bill » inauguré par Berio dans les années Soixante du XXe siècle, tout en soulignant son caractère nettement plus audacieux et complexe : il ne s'agit plus d'un simple diptyque, mais d'un véritable sequel narratif, fondé sur les octaves de la *Liberata* immédiatement consécutives à l'épisode du *Combat* (octaves 70 à 97), consacrées au désarroi de Tancrède après le meurtre inconscient de Clorinde. Ce choix dramaturgique implique une difficulté constitutive qu'Ambrosini lui-même formule avec précision dans la préface jointe à la partition. Là où les octaves mises en musique par Monteverdi sont des octaves d'action, qui regardent en avant et précipitent inexorablement vers leur issue tragique –, celles qui suivent le *Combat* sont au contraire des strophes « rétroactives, rétrospectives, rétrogrades » : elles sont « prise de conscience, remise en question, regret, désespoir » (Ambrosini, préface à la partition, cit. in Baroncini, 2022, p. 187, notre trad.). Ce renversement de la temporalité narrative – de l'action vers la réminiscence, de la précipitation vers la suspension – est précisément ce qui définit la nouvelle obscurité que nous cherchons à analyser : non plus l'obscurité de la violence ou de l'identité, mais l'obscurité de la remémoration, l'opacité irréductible de ce qui a eu lieu et que l'on ne peut ni comprendre pleinement ni oublier. La réponse compositionnelle d'Ambrosini à cette difficulté passe par une réflexion sur la distance temporelle qui sépare la langue poétique de Tasse de la nôtre. Dans sa note de présentation pour l'éditeur Ricordi, le compositeur formule cette distance comme une condition structurelle plutôt que comme un obstacle :

> Pour Monteverdi, la langue de la *Gerusalemme liberata* était la langue poétique de son temps ; pour nous, c'est la langue de "ce temps-là". Une distance que l'on ne peut peut-être surmonter qu'en adoptant un regard "perspectif" : qui la souligne, qui en fasse un élément

> structurel. Qui parfois même l'accentue, l'éloigne encore davantage de la nôtre, tout en la mettant en évidence, comme un magnifique point de départ. Ambrosini, note Ricordi, 2019, notre trad.)

15 Cette distance prospective se traduit dans le traitement vocal du texte, qu'Ambrosini décrit comme un mouvement permanent entre le plan littéraire et le plan sonore :

> (re-)donner espace au plan littéraire en le faisant "agir", devenir protagoniste, en alternance avec le plan musical. Entrer et sortir, équilibrer, se mouvoir entre le niveau de la parole et celui du son et du chant [...] en soulignant chaque graduation : chuchoté, murmuré, parlé, chant esquissé, chant madrigalesque, chant lyrique.
> (Ambrosini, note Ricordi, 2019, notre trad.)

16 Baroncini confirme et précise cette stratégie, en observant qu'Ambrosini se meut aisément « de la parole au chant déployé (sous toutes ses formes possibles, y compris le chant lyrique), en passant par toute une série de registres intermédiaires dal parlato al canto dispiegato » (Baroncini, 2022, p. 191, notre trad.) – une mobilité d'émission qui lui permet à la fois d'articuler rapidement les portions narratives et d'induire sur les mots dramatiquement les plus chargés. Là où les versions de Monteverdi et de Battistelli se déroulent dans le temps de l'événement – la nuit du duel, l'immédiateté de la violence et de la mort –, Ambrosini installe ainsi le temps suspendu de la réminiscence, dans lequel les fragments du *Combat* reviennent comme des éclats de mémoire, déformés, incomplets, impossibles à recomposer en une narration cohérente. Cette logique est inscrite jusque dans la structure instrumentale de l'œuvre. Baroncini souligne le rôle central du paramètre timbrique dans ce projet : héritier de sa formation électroacoustique, Ambrosini fait des instruments anciens – à commencer par le clavecin – des générateurs de sons nouveaux par les modalités d'exécution les plus diverses. La liste des instruments requis par la partition – qui inclut notamment une bassine d'eau, des ressorts sonores (*spring drums*) confiés aux chanteurs eux-mêmes, des boîtes de conserve, des wind chimes de bambou et de coquillages – dit à elle seule l'ambition de construire un environnement sonore où le familier et l'étrange coexistent sans se réconcilier, à l'image de la mémoire traumatique de Tancrède. Baroncini décrit

avec précision l'effet de cette orchestration sur la dramaturgie du récit :

> une orchestration raffinée où la relation entre le mot chanté ou parlé et le son se décline sous des formes toujours changeantes, comprenant tantôt des nappes sonores fantasmagoriques et des sonorités électroacoustiques suggestives, tantôt des accents timbriques aigus et contrastés, destinés à souligner des mots ou des états particulièrement tendus, et enfin, d'enveloppes sonores bien calibrées qui enveloppent certaines des phrases les plus poétiques, en prolongeant leur effet expressif (Baroncini, ib., p. 192, notre trad.)

17 Ce traitement de la matière musicale – qu'elle soit citée, transformée, fragmentée ou réduite au silence – produit une obscurité distincte de celles que nous avons analysées dans les sections précédentes. Ce faisant, Ambrosini révèle que la non-reconnaissance n'est pas seulement le problème de Clorinde. C'est aussi et surtout le problème de Tancrède, et à travers lui, le problème de tout sujet confronté à l'altérité radicale de l'autre : l'autre que l'on croit connaître, que l'on aime précisément parce qu'on croit le connaître, et que la violence fait apparaître dans son étrangeté irréductible au moment où il est trop tard pour que cette révélation serve à quelque chose. L'obscurité de Clorinde se réfracte ainsi dans l'obscurité de Tancrède – elle ne disparaît pas avec la mort du personnage, elle continue de produire ses effets dans la conscience de celui qui reste. La réfraction d'Ambrosini est la plus radicale de toutes : elle déplace l'obscurité de l'objet vers le sujet, de Clorinde vers Tancrède, et ce faisant, elle universalise la blessure de la non-reconnaissance au-delà du récit particulier qui l'a produite.

Conclusions

18 Clorinde résiste. Elle résiste à Tancrède qui ne la reconnaît pas, à la conversion qui prétend la définir, au Tasse qui tente de résoudre ses contradictions dans la clarté de la foi chrétienne. Elle résiste surtout à toute classification définitive – de genre, d'appartenance religieuse, d'époque historique. Et c'est précisément cette résistance que la musique, de Monteverdi à Battistelli jusqu'à Ambrosini, a su préserver avec une fidélité que la seule littérature n'aurait pas pu garantir. Les

obscurités que nous avons analysées ne constituent pas une progression vers la clarté. Elles s'accumulent, s'enchevêtrent, se renforcent mutuellement pour produire ce que nous avons proposé d'appeler une stratégie esthétique et politique : maintenir ouverte la blessure de la non-reconnaissance, refuser la transparence que la résolution narrative ou harmonique semblerait offrir. Dans les termes de Butler, le genre n'est pas un être mais un faire – non une identité stable mais une performance sans cesse rejouée. Clorinde incarne précisément l'impossibilité de cette fixation : ni tout à fait femme ni tout à fait guerrière, elle excède toute assignation stable, et la musique est le seul médium qui rende cette impossibilité non seulement pensable mais perceptible, physiquement présente dans l'expérience de l'auditeur. Les réfractions de Battistelli confirment et amplifient cette lecture : en superposant des temporalités musicales hétérogènes sans les réconcilier, en confiant le rôle du Testo à une voix comme celle de Roberto Abbondanza qui ne peut plus prétendre à la neutralité du témoin, il démontre que l'obscurité de Clorinde n'appartient à aucun siècle en particulier. La collision de langages sonores – baroque et *rhythm'n blues*, jazz vocal et trémolo, sons aquatiques et percussions organiques – ne produit pas une synthèse mais une multiplication des irrésolus : chaque époque ajoute sa propre obscurité sans dissoudre les précédentes. Le geste d'Ambrosini complète ce panorama en une direction inattendue et nécessaire : en déplaçant le regard vers Tancrède, il révèle que l'obscurité ne meurt pas avec Clorinde mais se prolonge, se transforme, continue de produire ses effets dans la conscience de ceux qui lui survivent. La réfraction d'Ambrosini est la plus radicale de toutes : elle déplace l'obscurité de l'objet vers le sujet, de Clorinde vers Tancrède, et universalise ainsi la blessure de la non-reconnaissance au-delà du récit particulier qui l'a produite. Clorinde est transhistorique non pas parce qu'elle serait une essence immuable, mais parce que chaque époque génère ses propres langages de l'irrésoluble, et qu'elle est précisément le nom que la culture occidentale a donné à cette irréductibilité. Un nom de la résistance à toute classification définitive – dont les réfractions sonores successives, de 1624 à nos jours, continuent de produire des obscurités nouvelles sans jamais épuiser celles qui les précèdent.

BIBLIOGRAPHIE

Ambrosini, C., 2019, note de présentation pour *Tancredi appresso il Combattimento*, Milano, Ricordi. Disponible en ligne : https://www.ricordi.com/it-IT/News/2019/07/Ambrosini-Tancredi-appresso.aspx

Baroncini, R., 2022, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi* : il Combattimento di Tancredi e Clorinda *e un recentissimo* sequel *di Ambrosini*, in Borio, G., Carone, A. (dir.), *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del* XX *secolo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, pp. 161-194

Battistelli, G., 2005, note de programme pour *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Ravello Festival, 30 juillet 2005 (notre trad.)

Butler, J., 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge

Butler, J., 2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte

De' Paoli, D., 1979, *Monteverdi*, Milano, Rusconi

Della Seta, F. (dir.), 2022, *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci editore

Fabbri, P., 1985, *Monteverdi*, Torino, EDT

Luperini, R. *et al.*, 2000, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3: Il Manierismo, il Barocco, l'Arcadia (1545-1748), Palermo, Palumbo

Monteverdi, C., 1638, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Venezia, Alessandro Vincenti [Préface de l'auteur]

Oviedo, Á., 2025, *Faire sensation : jouerécouterécrire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes

Preciado, P. B., 2008, *Testo Junkie*, Paris, Grasset

Raimondi, E., 2011, *Un teatro delle idée. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milan, Rizzoli

NOTES

1 Nous faisons plus précisément référence à : Raimondi, E., 2011, *Un teatro delle idée. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milan, Rizzoli

RÉSUMÉ

English

The obscurities surrounding Clorinde – warrior, gendered identity, religious belonging – find in music their privileged terrain of expression. This contribution explores how these obscurities are refracted through crucial moments of their sonic translation: Monteverdi's *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), its rewriting by Giorgio Battistelli (Ravello, 2005), and Claudio Ambrosini's *Tancredi appresso il Combattimento* (2017). Drawing on Butler's theory of gender performativity and close musical analysis, the article argues that music – through the *stile concitato*, vocal indeterminacy and temporal superposition – refuses the transparency that literary or religious resolution would seem to offer, preserving Clorinde as a name of resistance to any definitive classification.

INDEX

Keywords

Claudio Monteverdi, Giorgio Battistelli, Claudio Ambrosini, Tancrède et Clorinde, obscurités plurielles, réfractions théâtrales-musicales, non-reconnaissance

AUTEUR

Mirco Michelon