



HAL
open science

Métastase au XIXe siècle: l'expérience de l'"Alessandro nell'Indie" de Giovanni Pacini (1824)

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Métastase au XIXe siècle: l'expérience de l'"Alessandro nell'Indie" de Giovanni Pacini (1824). *Chroniques italiennes*, 2009, XXV (83-84), pp.137-159. hal-00647044

HAL Id: hal-00647044

<https://hal.science/hal-00647044>

Submitted on 25 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Métastase au XIX^e siècle :
l'expérience de l'« Alessandro nell'Indie » de Giovanni Pacini (1824)

Alessandro nell'Indie est l'un des *drammi per musica* parmi les plus populaires de Métastase, ayant connu un nombre d'adaptations seulement inférieur à celui d'*Artaserse* avec lequel il partage l'affiche de la saison de Carnaval 1730 au Teatro delle Dame de Rome. Dans les deux cas la partition revient à Leonardo Vinci (c.1696-1730), ces opéras étant créés à un mois d'écart, respectivement le 2 Janvier et le 4 Février¹. C'est le début d'une glorieuse fortune tout au long du XVIII^e siècle, puisque le livret d'*Alessandro* compte plus de soixante-dix versions différentes, parfois sous des titres modifiés². Cette épopée s'achève au siècle suivant par la reprise de Giovanni Pacini (1796-1867), le 29 Septembre 1824 au Teatro di San Carlo de Naples dans une réalisation affichant le titre d'origine, quoique profondément remaniée.

C'est bien cette dernière expérience que nous nous proposons d'étudier ici et pour ce faire nous allons procéder en trois étapes. Nous donnerons d'abord un aperçu historique de la question, depuis les sources utilisées par Métastase au contexte de la création de l'opéra de Pacini. Nous mettrons ensuite en parallèle la structure des deux moutures du livret, afin d'en faire ressortir non seulement les variantes les plus apparentes mais aussi la façon dont le remaniement agit sur la psychologie des personnages. Nous analyserons enfin les vers des deux textes selon une approche plus littéraire. En considérant le travail conjoint du librettiste et du compositeur, les deux derniers moments impliqueront également quelques remarques d'ordre musical.

Comme le laisse clairement entendre le titre, il s'agit d'une trame à sujet historique : l'expédition militaire d'Alexandre le Grand en Inde. Certaines appellations alternatives nous rappellent qu'il s'agit plus exactement de la guerre menée contre le roi indien Pôros en 326 av. J.-C. Plusieurs historiens de l'Antiquité relatent ces événements³. Mais c'est au théâtre du XVII^e siècle que puise avant tout Métastase : *Porus, ou La générosité d'Alexandre* (1648) de Claude Boyer, *Alexandre le Grand* (1665-1666) de Jean Racine et surtout *L'amante eroe* (1691) de Domenico David, déjà un livret, premièrement mis en musique par Marc'Antonio Ziani. Alors que par la suite le poète s'attellera lui-même à une version abrégée de sa propre pièce, à l'intention de Carlo Broschi, le célèbre castrat Farinelli (Madrid, 1753).

¹ Entièrement masculine, la distribution d'*Alessandro nell'Indie* réunit Raffaele Signorini dans le rôle-titre, le célèbre castrat Giovanni Carestini dans le rôle de Poro, ainsi que Giacinto Fontana (Cleofide), Giuseppe Appiani (Erissena), Francesco Tolve (Gandarte) et Andrea Tassi (Timagene).

² Ce n'est pas le lieu ici d'énumérer toutes les éditions, les dictionnaires et les ouvrages spécialisés s'acquittant magistralement de cette tâche. Rappelons néanmoins que, dès l'année suivante, George Frideric Hændel reprend cette pièce pour son *Poros, re dell'Indie* et que l'œuvre est aussi représentée en tant que *Cleofide* (dès 1731 par Johann Adolf Hasse), *Alessandro e Poros* (en 1744 par Carl Heinrich Graun) et *La generosità di Alessandro* (pour la révision de la version d'Angelo Tarchi de 1788 par Carlo Francesco Badini en 1789). Parmi les autres compositeurs qui se sont penchés sur ce livret figurent également les noms prestigieux de Nicola Porpora (*Poros* en 1731), Baldassare Galuppi (1738 et 1755), Christoph Willibald Gluck (*Poros* en 1744), Niccolò Jommelli (1743 et 1760), Giuseppe Scarlatti (1753), Niccolò Piccinni (1758 et 1774), Johann Christian Bach (1762), Tommaso Traetta (1762), Antonio Sacchini (1763), Pasquale Anfossi (1772), Giovanni Paisiello (1773), Domenico Cimarosa (1781), Luigi Cherubini (1784), Francesco Gnecco (1800), certains musiciens n'hésitant pas à le remettre sur le métier à plusieurs reprises.

³ Cf. le livre VIII (12-14) des *Historiæ Alexandri Magni* de Quintus Curtius Rufus (I^{er} siècle av. J.-C.), la *Bibliotheca historica* (XVII, 87-89) de Diodore de Sicile (I^{er} siècle av. J.-C.), l'*Anabasis* (V, 8-19) d'Arrien (I^{er}-II^e siècles apr. J.-C.), la vie d'Alexandre dans les *Vies* (l. 60) de Plutarque (I^{er}-II^e siècles apr. J.-C.) et l'*Epitoma historiarum Philippicarum* (XII, 8) de Justin (II^e-III^e siècles apr. J.-C.) d'après Trogue Pompée.

L'*Alessandro nell'Indie* de Pacini marque les débuts du compositeur à Naples. Âgé de vingt-huit ans, ce dernier est loin d'être un novice, cet opéra se situant au cœur de la première phase d'une carrière qui commence dès l'automne 1813 (*Annetta e Lucindo*, Milan, Teatro di Santa Radegonda) et compte déjà une bonne vingtaine de titres dans bien des théâtres du Nord de l'Italie et de Rome (*La gioventù di Enrico V*, Teatro Valle, 1820 ; *Cesare in Egitto*, Teatro Argentina, 1821), dont *Adelaide e Comingio* (Milan, Teatro Re, 1817) et *La sacerdotessa d'Irmisul* (Trieste, 1820). En 1818, il fait son entrée à La Scala avec *Il barone di Dolsheim* et voit ce contrat se renouveler notamment avec *Il falegname di Livonia* (1819), *Vallace* (1820) et *La vestale* (1823)⁴. À Naples, ce n'est pas tout à fait un inconnu, puisque le Teatro del Fondo, le Teatro Nuovo et même le San Carlo ont déjà proposé certains de ses précédents succès⁵. Dans ses *Memorie artistiche*, le musicien consacre une assez grande place à *Alessandro nell'Indie* et nous raconte avec maints détails les événements qui caractérisent cette période. Après une brève alternance à la tête du théâtre napolitain entre Barbaja et Glossop, se concluant par le retour du premier, Pacini reçoit cette commande par l'entremise de l'ami Gaetano Pirola (GP, 32-33). Arrivé à Naples, il se met au travail dans le but de donner le mieux de lui-même, afin de mériter l'héritage de Cimarosa, Paisiello, Zingarelli, Mayr et Rossini, et de se montrer digne d'un public aussi sévère (GP, 33). Pendant les répétitions, il doit faire face à une certaine froideur des chanteurs⁶ mais connaît les encouragements du *maestro di bel-canto* du conservatoire, Girolamo Crescentini, qui le rassure quant à la beauté de ses airs (GP, 34). Le chef d'orchestre, Giuseppe Festa, ne manifeste pas plus d'enthousiasme que ses collègues (GP, 35). Selon la tradition de la salle, le soir de la première la foule des spectateurs garde un silence glacial (GP, 36). Le roi Ferdinand IV assiste à la deuxième représentation, ce qui, selon l'allusion sardonique de l'un des employés des théâtres royaux, épargnera tout sifflet à l'exécution (GP, 36). Admirateur sans réserve de la *prima donna* Adelaide Tosi, le monarque l'applaudit chaudement, entraînant les ovations des présents (GP, 37) et le succès de l'opéra tout entier qui, au dire de l'auteur, aurait

⁴ Malgré quelques légères fluctuations dans les dates, cf. l'instructif tableau en appendice des mémoires du compositeur (Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, a cura di Luciano Nicolosi e Salvatore Pinnavaia, Lucca, Pacini Fazzi, 1981, pp. 316-319, qui reproduit l'édition de 1875 – Firenze, Le Monnier –) ; pour tout autre renvoi à ce volume, nous nous servons du sigle GP, suivi de la référence aux pages. Par ailleurs, il nous semble utile de rappeler que la carrière de Pacini s'étale sur plus de cinquante ans, puisqu'elle se conclut l'année même de sa mort, sans compter la réalisation posthume de *Niccolò de' Lapi* (1873). Ayant débuté en pleine période rossinienne, le compositeur est – ou a le malheur d'être – le contemporain de tous les grands noms du siècle. S'il voit lui-même dans ses premiers opéras le fruit de l'imitation du grand maître de Pesaro (GP, 13), c'est suite à la montée de Bellini et de Donizetti qu'il avoue vouloir renoncer à sa carrière opératique (« Bellini, il divino Bellini, e Donizetti mi avevano sorpassato » – GP, 69). Ce qui est à la source de l'interruption qui sépare l'échec de *Carlo di Borgogna* à La Fenice de Venise en Février 1835 de *Furio Camillo* au Teatro Apollo de Rome en Décembre 1839. En plus des titres déjà évoqués, il est important de citer, au cours de cette première phase, *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), *Gli arabi nelle Gallie* (1827), *Il contestabile di Chester* (1829), *Giovanna d'Arco* (1830), *Il corsaro* (1831), *Ivanhoe* (1832), *Il convitato di pietra* (1832). Son retour à la scène s'ouvre par l'une de ses meilleures productions : *Saffo* (1840). Mais cette seconde carrière coïncide aussi avec les débuts d'une autre étoile du firmament lyrique : Giuseppe Verdi. De cette période, il faut se souvenir de *La fidanzata corsa* (1842), *Il duca d'Alba* (1842), *Maria, regina d'Inghilterra* (1843), *Medea* (1843), *L'ebrea* (1844), *Lorenzino de' Medici* (1845), *Bondelmonte* (1845), *Stella di Napoli* (1845), *La regina di Cipro* (1846), *Merope* (1847), *Allan Cameron* (1848), *Malvina di Scozia* (1851), *Il Cid* (1853), *Il saltimbanco* (1858), *Gianni di Nisida* (1860), *Don Diego di Mendoza* (1867). Un corpus considérable qui compte dans son ensemble quelque quatre-vingts titres.

⁵ Cf. pour la première salle *Il barone di Dolsheim* – repris aussi par le San Carlo – et *Il falegname di Livonia*, pour la seconde *Adelaide e Comingio*, tous accueillis très favorablement (à ce propos, cf. aussi Jeremy Commons, *Alessandro nell'Indie*, in Giovanni Pacini, *Alessandro nell'Indie*, London, Opera Rara, ORC 35, 2007, p. 12 – sigle JC –).

⁶ La distribution de la première est la suivante : le ténor Andrea Nozzari (Alessandro), les sopranos Caterina Lipparini (Porò) et Adelaide Tosi (Cleofide), la basse Carlo Moncade (Gandarte) et le *signor* Boccaccio (Timagene).

été joué pendant soixante-dix soirs (GP, 38), une quarantaine étant sans doute un nombre plus proche de la réalité (JC, 10, 47)⁷. Plus critique se révèle, en revanche, la « Rivista Teatrale e Giornale di Mode » du 2 Octobre, qui, tout en saluant l'idée d'avoir mis à jour un livret de Métastase, comme un retour aux meilleurs modèles du classicisme (JC, 20), se plaint de certaines longueurs, ainsi que de l'inadéquation des décors et des costumes, ce qui aurait engendré le plus grand mécontentement du public (JC, 17-18).

Suivant les conseils du duc de Noia, surintendant des théâtres royaux, le lendemain de la première – mais plus vraisemblablement de la deuxième – Pacini rend visite à Ferdinand IV, afin de le remercier (GP, 38) ; il reçoit en échange beaucoup de compliments pour sa « bella musica », avant de repartir pour Viareggio (GP, 46). Mais ce premier séjour à Naples ne doit pas rester sans conséquences dans la vie du *maestro* et le retour en famille va se révéler de courte durée, puisque Giovanni revient dans la capitale parthénopéenne dès le printemps 1825 dans la ferme résolution d'y prendre femme : « La prima che incontro entrando in Napoli, e che mi piaccia, sarà mia moglie », dit-il sans moquerie à son père qui l'accompagne (GP, 39-40). Moins fantasque, la basse bouffe Luigi Pacini arrange la rencontre avec Adelaide Castelli, la fille d'un ami de la famille, jeune femme non sans attraits physiques qui va devenir la première épouse du musicien (GP, 40). Le jeune couple s'établit ainsi à Portici, ce qui facilite sans doute la conclusion d'un nouveau contrat avec Barbaja pour deux opéras, ouvrant le chemin à une longue liste de créations napolitaines⁸.

Dans ces mêmes pages, Pacini consacre également un certain nombre de réflexions à la musique de son opéra. Le choix d'un livret qui s'inscrit dans la glorieuse tradition métastasienne du siècle précédent n'est probablement pas sans rapport avec le souhait exprimé par le compositeur de se montrer digne de l'école napolitaine et en tout cas de s'inscrire dans cette continuité. Et pour ce faire, ayant remarqué le goût de la population locale pour la mélodie (GP, 33), il s'attache à retrouver des idées pures et simples, sans pour autant négliger la partie instrumentale, dans laquelle il estime avoir constamment progressé, suite à l'étude des effets qu'il peut tirer des différentes familles d'instruments, notamment grâce à l'exemple des maîtres de formation germanique (GP, 34). Ce que relève à juste titre Stefano Adabbo dans sa présentation de la réédition des *Memorie* : à ce moment de sa carrière le *maestro* a atteint une technique solide et ne craint nullement le jugement du public quant à son sens dramatique et à l'habileté dont il sait faire preuve dans la construction de l'œuvre⁹. Le résultat en est une continuité musicale qui n'a pas échappé à la critique contemporaine, lors des plus récentes reprises de cet ouvrage¹⁰. Et qui vaut la peine d'être soulignée dans une production dont la structure de fond est quand même constituée de numéros musicaux fermés. Cependant, malgré le travail soigneux dont il nous fait part, Pacini se dit généralement insatisfait de ses orchestrations et, au moment du bilan, il ajoute, dans un souci d'exigence qui lui fait honneur : « se qualche volta [il mio strumentale] riuscì vago e brillante, non accadde per riflessione, ma bensì per quel naturale gusto che Iddio mi concesse » (GP, 71). Quoi de

⁷ L'enthousiasme de Pacini est néanmoins tout à fait compréhensible, étant donné que le score enregistré par cette série de représentations est le meilleur du San Carlo entre les saisons 1811-1812 et 1847-1848, année où *Alessandro nell'Indie* est devancé d'une représentation par *I Lombardi alla prima crociata* (1843) de Verdi, bien que cette dernière œuvre ne soit pas une création de ce théâtre mais une reprise de La Scala de Milan (JC, 47).

⁸ Ce deuxième contrat est à l'origine de la création d'*Amazilia* et de *L'ultimo giorno di Pompei* en 1825 ; à ceci suivront *Niobe* (1826), *Margherita regina d'Inghilterra* (1827), *Il talismano* et *Il contestabile di Chester* (1829), *Gli elvezi*, *Fernando duca di Valenza e Irene*, ou *L'assedio di Messina* (1833), *Saffo* (1840), *L'uomo del mistero* (1841), *La fidanzata corsa* (1842), *Luisetta, ossia La cantatrice del molo* (1843), *Stella di Napoli* (1845), *Merope* (1847), *L'orfana svizzera* (1848), *Zaffira* et *Malvina di Scozia* (1851), *Romilda di Provenza* (1853), *Margherita Pusterla* (1856) et *Berta di Varnol* (1867).

⁹ Stefano Adabbo, *Giovanni Pacini e le sue memorie artistiche* (GP, XXX).

¹⁰ Roger Parker, *Maestro of his day*, « Opera », LVII, 11 (November 2006), p. 1297 (RP), puis JC, 29.

plus rare qu'un tel sens de l'autocritique, non seulement dans le domaine des arts et de la musique mais dans toute entreprise humaine !

Après la série de représentations au San Carlo, *Alessandro nell'Indie* est repris pendant une dizaine d'années en Italie et en Europe, et conclut sa carrière dans cette même salle pendant l'été 1834. Il renaît de ses cendres en Novembre 2006 pour un concert au Coliseum de Londres, prélude au seul enregistrement discographique existant¹¹.

*

L'autobiographie de Pacini pose aussi la question du librettiste. En effet, si le compositeur rappelle qu'il s'agit d'un « *argomento già trattato dal poeta cesareo* » (GP, 37), il le présente presque comme un texte nouveau pour lequel le « *verseggiatore* » ne se serait servi qu'en partie de l'original métastasien (GP, 33). Il avance ainsi le nom de ce versificateur en la personne de « *Smith* », à savoir Giovanni Federico Schmidt (c.1775-c.1840), auteur non dépourvu de talent et très actif à Naples pendant la période 1802-1830, à qui il témoigne toute son estime¹² (GP, 33). Or, le livret de 1824 ne fait aucune mention du nom du poète – même de celui de Métastase – et une certaine tradition s'est instaurée qui attribue la paternité du remaniement tantôt à Schmidt, tantôt à Andrea Leone Tottola (seconde moitié du XVIII^e s.-1831)¹³. Pour leur part, les éditions de La Scala et de La Fenice n'indiquent pas l'auteur des vers non plus, évitant à leur tour la référence à la source archétypale¹⁴. Dans cette incertitude, et malgré l'avis catégorique du *maestro*, nous préférons désormais parler tout simplement du librettiste de Pacini.

Si la fréquentation de Métastase rend service aux aspirations napolitaines de ce dernier, ce n'est quand même pas la première fois qu'il met en musique un livret du *poeta cesareo*¹⁵. Et ce cas n'est pas épisodique puisque, malgré l'expérience rossinienne et la montée du romantisme musical et opératique, ce début de XIX^e siècle donne encore le jour à

¹¹ L'opéra est d'abord joué à Lisbonne et à Palerme en 1827, avant d'ouvrir la saison du Carnaval 1827 de La Scala de Milan, et d'être gratifié d'une reprise à La Fenice de Venise en 1828 ; en 1831, il s'exporte à nouveau à Barcelone (JC, 47).

¹² Giovanni Federico Schmidt doit sa survie surtout à la collaboration avec Rossini à qui il fournit les vers d'*Elisabetta regina d'Inghilterra* dès l'arrivée du compositeur à Naples en 1815, bien qu'il s'agisse d'un livret préalablement mis en musique par Stefano Pavesi en 1809 ; suivent *Armida* et *Adelaide di Borgogna* en 1817, et *Eduardo e Cristina* en 1819, encore sur un texte déjà destiné à Pavesi (1810). Pour Donizetti, il écrit *Elvida* en 1826. Pacini lui emprunte aussi *Gli americani* (1802) de Giacomo Tritto, sous le nouveau titre *Amazilia*,

¹³ Il est intéressant de constater, à ce propos, les contradictions qui apparaissent parfois dans le même ouvrage de consultation, comme par exemple dans *The New Grove Dictionary of Opera*, Edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, où l'on peut lire « *Tottola* » aux articles *Alessandro nelle Indie* (vol. I, p. 79) et *Metastasio* (vol. III, p. 355), alors que celui consacré à Pacini affiche « *Schmidt* » (vol. III, p. 811) et que les deux librettistes voient respectivement s'attribuer la paternité de ce livret (vol. IV, pp. 230, 772). Pour le texte, cf. ALESSANDRO | NELL'INDIE, | *DRAMMA PER MUSICA*, | RAPPRESENTATO IN NAPOLI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | *Nell'Autunno del 1824*. | NAPOLI, | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1824. C'est à cette édition que nous nous référons pour les citations, en indiquant entre parenthèses le renvoi aux actes en chiffres romains et aux scènes en chiffres arabes. À son tour poète du Rossini napolitain – *Mosè in Egitto* en 1818, *Ermione* et *La donna del lago* en 1819, *Zelmira* en 1822 –, il rédige pour Donizetti *La zingara* (1822), *Alfredo il Grande* (1823), *Il fortunato inganno* (1823), *Il castello di Kenilworth* (1829), *Imelda de' Lambertazzi* (1830), tous des titres parthénopéens, auxquels s'ajoute la posthume, mais toujours napolitaine, *Gabriella di Vergy* (1826), déjà pour Michele Carta (1816). Bellini lui emprunte également l'*Adelson e Salvini* (1825) de Valentino Fioravanti (1816). Pour Pacini, il rédige les cités *L'ultimo giorno di Pompei*, *Niobe* et *Margherita regina d'Inghilterra*.

¹⁴ ALESSANDRO NELL'INDIE | *Dramma per Musica* | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I.R. TEATRO ALLA SCALA | IL CARNEVALE DEL 1827 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXVI ; ALESSANDRO | NELL'INDIE | *DRAMMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI | NEL GRAN TEATRO | LA FENICE | *Il Carnovale dell'Anno 1828*. | VENEZIA | DALLA TIP. CASALI ED. | M.DCCC.XXVIII. ; ce sont, à notre avis, les deux éditions les plus dignes d'intérêt après la création napolitaine (cf. aussi n. 11, p.).

¹⁵ L'année précédente, à Lucques, il donne à la scène un *Temistocle*, à son tour remanié par Anguillesi.

quelques reprises significatives des œuvres du grand dramaturge du XVIII^e siècle¹⁶. Structurée en trois actes (respectivement de seize, seize et treize scènes), la pièce de 1730 compte six personnages : Alessandro, Poro (roi d'une partie de l'Inde), Cleofide (reine d'une autre partie de l'Inde), Erissena (sœur de Poro), Gandarte (général de Poro, promis à Erissena) et Timagene (confident d'Alessandro)¹⁷.

L'« Argomento » fixe le début de l'action au moment de la seconde défaite de Poro par Alessandro. Le rideau se lève sur les bords de l'Hydaspe après la bataille. Dans un entretien avec Gandarte, Poro extériorise sa jalousie au sujet de Cleofide qu'il sait aimée d'Alessandro ; à l'approche des troupes grecques, le fidèle officier assume l'identité du roi (I, 1) ; ayant à son tour emprunté le nom d'Asbite, Poro reçoit les propositions de paix d'Alessandro pour qu'il les transmette à son souverain, c'est-à-dire à lui-même (I, 2). Timagene est à son tour amoureux d'Erissena mais celle-ci le repousse, étant elle aussi sensible aux vertus d'Alessandro qui lui rend la liberté, engendrant la colère de son confident (I, 3-5). Dans un temple dédié à Bacchus, Cleofide reçoit Poro qui l'outrage par ses démonstrations de jalousie avant de reconnaître ses excès en la matière (I, 6) ; accueillant Erissena, la reine s'enquiert d'Alessandro, éveillant à nouveau le mécontentement de Poro qui se voit néanmoins rassuré lorsque sa bien-aimée décide de se rendre chez leur ennemi (I, 7). Poro dit ses inquiétudes à sa sœur, puis à Gandarte (I, 8-9) lequel manifeste aussi sa contrariété à Erissena à cause de la sollicitude de celle-ci à l'égard du héros macédonien (I, 10-11). Dans le camp grec, Alessandro avoue à Timagene son amour pour Cleofide qui lui rend aussitôt visite et ne se montre pas tout à fait insensible elle non plus aux charmes du roi (I, 12-13) ; leur entrevue est interrompue par l'arrivée de Timagene annonçant Asbite-Poro qui vient refuser les propositions de paix et faire ses remontrances à la reine pour une rencontre qu'il juge trop longue, avant d'être encore une fois conforté dans ses sentiments (I, 14-16).

Dans ses appartements royaux, Poro prépare son plan offensif contre l'ennemi en compagnie de Gandarte qui lui confie la trahison de Timagene (II, 1) ; lorsque survient Erissena annonçant la visite d'Alessandro et le départ de Cleofide à sa rencontre, Poro enrage et se jette à sa poursuite (II, 2-4). Alors que la reine rend hommage au héros dans son camp, l'on entend un bruit d'armes ; suit une scène de bataille (II, 5). Dans la confusion générale se retrouvent les anciens amants pour d'énîèmes réprimandes, suivies d'une déclaration d'amour

¹⁶ Pendant ces mêmes années 1820, rappelons, parmi bien d'autres titres, *Demetrio* (1824) de Johann Simon Mayr ; et de Saverio Mercadante : *Didone abbandonata* (1823), *Ipermestra* (1824-1825), dans une révision de Ricciuti, *Ezio* (1827) et *Adriano in Siria* (1828), dans une révision de Profumo. Au cours des deux décennies précédentes, cf. *Artaserse* (1806) de Marcos António Portugal, *Alcide al bivio* (1809) toujours de Mayr, déjà la *Didone abbandonata* (1810) de Valentino Fioravanti, suivie la même année du remaniement *La Didone* de Ferdinando Paer, *Nitteti* (1811) de Stefano Pavesi, *Augurio di felicità, o sia Il trionfo d'amore* (1817) encore de Portugal, *Semiramide riconosciuta* (1819) de Giacomo Meyerbeer.

¹⁷ Nous citons d'après l'édition : ALESSANDRO | NELL'INDIE | *DRAMMA PER MUSICA* | DI | PIETRO METASTASIO | [...] | DA RAPPRESENTARSI | Nel Teatro detto delle DAME | *Nel Carnevale dell'Anno 1730*. | [...] | Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leone | [...] | IN ROMA. Cependant, nous avons aussi consulté les éditions suivantes : ALESSANDRO, in POESIE | DEL SIGNOR ABATE | *Pietro Metastasio*. | Tomo IV. | PARIGI | Presso La Vedova Quillau | MDCCLV. ; ALESSANDRO, in POESIE | DEL SIGNOR ABATE | *PIETRO METASTASIO*. | Tomo VII. | PARIGI | Presso La Vedova Quillau | MDCCLV. ; ALESSANDRO, in POESIE | *DEL* | SIGNOR ABATE | *PIETRO METASTASIO*. | TOMO QUARTO. | IN TORINO, | NELLA STAMPERIA REALE. | MDCCLVII. ; ALESSANDRO, in POESIE | *DEL* | SIGNOR ABATE | *PIETRO METASTASIO*. | TOMO OTTAVO. | IN TORINO, | NELLA STAMPERIA REALE. | MDCCLVII. ; et ALESSANDRO | NELL'INDIE, in OPERE | *DEL* | SIGNOR ABATE | *PIETRO METASTASIO*. | TOMO QUARTO. | *IN PARIGI*, | Presso la Vedova HERISSANT, | [...] | M.DCC.LXXX. Pour les renvois nous utiliserons respectivement les abréviations 1755 (IV), 1755 (VII), 1757 (IV), 1757 (VIII) et 1780. La version abrégée – où manquent les scènes I, 8, II, 11 et III, 1-3 – ne compte que quinze, quinze et dix scènes [1755 (IV), 1757 (IV) et 1780].

réitérée et de l'acceptation de Cleofide de se sacrifier (II, 6) ; Poro va la frapper mais, interrompu par Alessandro – le prenant toujours pour Asbite –, il est sauvé par la réaction de son épouse qui laisse croire à l'exécution d'un ordre de son maître (II, 7). Fait irruption Timagene avec la nouvelle que l'armée grecque réclame le sang de Cleofide mais Alessandro se porte garant de celle qui intercède également pour la libération d'Asbite (II, 8), avant de livrer au messager sa déclaration d'un constant amour pour Poro (II, 9). Resté seul avec Asbite, Timagene lui confie une missive pour son souverain dans le but d'attenter à la vie d'Alessandro (II, 10-11). Dans les appartements royaux, Gandarte s'inquiète auprès de Cleofide de la présence des troupes macédoniennes autour du palais (II, 12), lorsque apparaît Alessandro qui propose à la reine de l'épouser afin de faire taire ses soldats toujours inassouvis ; le général se manifeste alors comme étant Poro ; le roi de Macédoine lui rend la liberté ainsi qu'à Cleofide et à Asbite (II, 13), pendant que se présente la sœur de Poro pour relater le suicide de son frère par noyade dans l'Hydaspe (II, 14). En tête-à-tête avec Erissena, Gandarte lui propose la fuite mais la princesse objecte que sa compagnie ne serait qu'un fardeau à sa mission (II, 15-16).

Dans les jardins du palais, Erissena rencontre Poro qui ne s'est jamais jeté dans la rivière, la fausse rumeur étant une idée de Timagene afin de piéger Alessandro ; le roi remet donc à la jeune femme le message du traître et lui demande de lui communiquer le lieu où il attend son ennemi (III, 1). En rencontrant Cleofide, Erissena essaie de la soulager (III, 2) mais la reine a désormais décidé d'accepter la proposition d'Alessandro (III, 3), non sans susciter l'étonnement de son interlocutrice (III, 4). Revient le héros macédonien en colère, ce qui pousse la princesse indienne à lui remettre la lettre de la trahison ; ce n'est qu'un *quiproquo* : furieux à cause de l'opposition de ses troupes au mariage prochain, il découvre maintenant les manigances de Timagene (III, 5). Retrouvant son ancien confident, Alessandro lui fait part de la déloyauté de l'un des leurs ; aux réactions indignées du félon, le roi lui dévoile qu'il est au courant de tout, avant de lui pardonner (III, 6). Accablé de remords, Timagene se rend au rendez-vous avec Asbite-Poro et lui dit de s'enfuir (III, 7). Voyant s'évanouir ses derniers espoirs, le souverain demande à Gandarte de le tuer (III, 8) ; Erissena les arrête et apporte la nouvelle des noces, amenant Poro à décider une double vengeance (III, 9). Effrayée, la sœur royale sollicite l'intervention de Gandarte (III, 10-11). Dans le temple de Bacchus, Cleofide révèle à Alessandro et au peuple réuni sa décision de s'immoler sur le bûcher selon le rite indien réservé aux veuves : le héros est horrifié par cette coutume, tandis que Poro, caché, s'émue du sacrifice de la reine (III, 12). Survient Timagene avec Poro-Gandarte prisonnier, juste au moment où le véritable roi se fait reconnaître afin de demander pardon à Cleofide de ses soupçons ; très touché, Alessandro rend à Poro son épouse et ses terres, et la fidélité de Gandarte est récompensée par la main d'Erissena et par le don d'un royaume (III, *scena ultima*).

D'une telle matière Vinci tire une partition composée de vingt-huit airs assez équitablement distribués sur les trois actes, de deux duos au cours des deux premiers actes et d'un chœur final, le tout relié par d'innombrables récitatifs, parfois très longs. Moins équilibrée est en revanche la distribution entre les chanteurs. L'écart du nombre des performances entre premiers et seconds rôles ne serait pas pour nous étonner en tant que tel ; cependant ceci devient plus surprenant lorsque nous considérons les attributions respectives : si Timagene et Gandarte chantent chacun trois et quatre airs, Erissena devance Cleofide de deux airs (six et quatre) et surtout Poro l'emporte sur le rôle-titre d'une exécution soliste (six et cinq) auxquelles viennent s'ajouter les deux duos avec Cleofide. Ces mêmes moments réduisent quelque peu la distance entre Erissena et Cleofide, tout en creusant davantage celle qui sépare Poro d'Alessandro. Ce qui justifie la modification du titre lors de certaines reprises dont celle de Händel de l'année suivante. Toutefois, la principale raison d'un tel découpage

réside essentiellement dans la distribution du 2 Janvier 1730, le rôle de Poro revenant à la star de la soirée : Giovanni Carestini¹⁸.

En reprenant les vers de Métastase, le librettiste de Pacini y apporte une quantité considérable de transformations. Le nombre des actes est ainsi réduit de trois à deux (respectivement de onze et de quinze scènes), l'acte II de 1824 regroupant les actes II et III de 1730. Tandis que la distribution passe de six à cinq chanteurs, suite à la disparition non négligeable d'Erissena, chaque personnage garde néanmoins ses prérogatives, à l'exception de Gandarte qui, bien évidemment, n'est plus promis à la princesse indienne. L'absence de la sœur de Poro est quelque peu compensée par une sage utilisation du chœur qui, comme le souligne très justement Roger Parker, joue le rôle d'un quatrième, voire du sixième, personnage (RP, 1297). Typique de l'esthétique de ce début de XIX^e siècle, la nouvelle partition n'est guère comparable à celle de Vinci ni à celles qui l'ont suivie jusque-là. La trentaine de numéros originelle est réduite à une dizaine pour une œuvre que le critique de la « *Rivista Teatrale e Giornale di Mode* » juge tout de même interminable (JC, 17) et qui dure en effet presque trois heures. L'habituelle *sinfonia* n'est pas une véritable ouverture mais plutôt une *sinfonia-introduzione* où les chœurs occupent une part considérable, amenant l'air de Cleofide et lui donnant la réplique, ce que relève également Jeremy Commons (JC, 27). L'héroïne participe ensuite aux deux duos de l'acte I avec Poro et Alessandro, les deux rivaux ayant chacun son air. À l'acte II le nombre de numéros solistes est le même pour les trois personnages principaux, l'ultime air de Poro étant inséré dans un vaste finale auquel participent tous les chanteurs ainsi que le chœur. Contrairement aux compositeurs du XVIII^e siècle, Pacini n'attribue pas d'air à proprement parler aux seconds rôles : Timagene et Gandarte interviennent surtout dans les récitatifs et dans les ensembles, le second étant tout particulièrement sacrifié puisqu'il ne participe ni au finale I ni à la grande scène d'ouverture de l'acte II¹⁹ mais uniquement au finale II.

L'écart entre les numéros des partitions plus anciennes et celle de Naples réside dans la façon plutôt moderne, même en 1824, de concevoir les différentes interventions des chanteurs. Nous venons de faire allusion à l'importance du chœur et avons précédemment évoqué la continuité qui relie les différents numéros. Ajoutons que les proportions des exécutions solistes se trouvent tout particulièrement étendues, notamment par la présence à l'issue de chacune d'entre elles d'une cabalette. En effet, *Alessandro nell'Indie* ne fait pas exception parmi les opéras qui ont valu à Pacini le sobriquet de « *Maestro delle cabalette* » (GP, 70). Épithète pour le moins réducteur, non seulement pour l'auteur mais aussi pour une œuvre qui constitue quelque peu le sommet de sa *prima maniera*, comme l'observe judicieusement Stefano Adabbo (GP, XXX), dans la mesure où ces cabalettes ne sont nullement gratuites, elles ne jaillissent pas telles des eaux limpides d'une source très pure ; elles sont en revanche le fruit d'une certaine méditation, de manière à varier les accents des vers et à éviter de retomber dans des mélodies qui rappelleraient d'autres moments (GP, 70-71).

L'« *Argomento* » est repris d'après la version abrégée de 1753 [1755 (IV) et 1780] ainsi que l'indication générale des lieux mais, dès le lever du rideau, le spectateur est plongé dans le palais de Cleofide, ce qui implique la nette suppression des scènes 1 à 5 de l'acte I, et donc de ces actions secondaires que sont les amours de Timagene et d'Erissena et la

¹⁸ Cf. à ce propos la version Farinelli où Poro a quatre airs et un duo, tandis qu'Alessandro n'a que trois airs ; plus équilibrée, la répartition entre les personnages féminins compte quatre airs et un duo pour Cleofide et trois airs pour Erissena, tandis que Gandarte et Timagene se voient attribuer respectivement trois et deux airs [1755 (IV), 1757 (IV) et 1780].

¹⁹ À ce sujet, Roger Parker parle d'« *impressive trio* » (RP, 1296), alors que l'enregistrement d'Opera Rara affiche plutôt un « *quartetto* » (JC, 7) ; nous croyons qu'il n'est pas hasardeux d'y voir une grande scène qui commence par un chœur renouvelé jusqu'à l'intermède de la bataille, se poursuit en duo entre Cleofide et Poro pour progresser en trio avec Alessandro et déboucher sur un quatuor avec Timagene.

conséquente trahison du confident. Le temple de Bacchus est remplacé par une statue de Vishnu, du moins dans l'édition napolitaine²⁰. La scène s'ouvre alors sur un chœur d'Indiens qui invoquent la clémence des dieux suite à l'invasion grecque (I, 1). Suit l'*aria di sortita* de Cleofide qui se dit accablée non seulement par la défaite mais aussi par la disparition de Poro (I, 2-3). Survient Gandarte afin d'annoncer l'arrivée de Poro (I, 4). La rencontre entre le roi et la reine reprend le fil de la trame de 1730 dans un duo qui n'est plus interrompu par Erissena mais par Gandarte, amenant les prisonniers indiens relâchés par Alessandro, afin de solliciter une entrevue auprès de Cleofide, ce qu'elle accepte non sans éveiller les soupçons de Poro (I, 5-6). Celui-ci s'en ouvre à son général dans son air (I, 7). Un chœur à la gloire d'Alessandro introduit la cavatine du héros qui fait part à Timagene de sa passion naissante pour la souveraine des Indes (I, 8). Ce que confirme le duo suivant, non sans une certaine réciprocité (I, 9). L'irruption de Timagene et d'Asbite-Poro marque l'attaque du finale I dans un agencement assez proche de celui d'origine (I, 10-11), sans toutefois la mise au point entre les deux époux.

L'acte II de Pacini reprend la trame au moment de la visite de Cleofide au camp d'Alessandro : précédée d'un nouveau chœur d'Indiens, la scène est interrompue par la bataille (II, 1) avant d'évoluer vers ce grand tableau qui commence sous la forme d'un duo Cleofide-Poro (II, 2), progresse en trio suite au retour d'Alessandro (II, 3) et se conclut en quatuor avec Timagene (II, 4). C'est le moment où Poro faillit frapper Cleofide, à cette différence près que le couple décide de mourir ensemble. L'*aria* d'Alessandro est amenée par les récitatifs de Timagene sur le sort de Poro, de Cleofide incitant Gandarte à la fuite, d'Alessandro offrant sa main à la reine et du général se faisant passer pour son roi afin de rendre vaine cette proposition, devant un héros prêt à délivrer les trois Indiens (II, 5-9). Dans le récitatif qui précède l'air de Cleofide, ce n'est plus Erissena qui donne la nouvelle de la mort de Poro mais encore un chœur de jeunes filles en larmes (II, 10). Le finale II, aboutissant au dernier air de Poro, fait l'impasse sur plus de la moitié de l'acte III de Métastase autour du complot de Timagene. Aux retrouvailles entre Poro et Gandarte font suite l'étonnement d'Alessandro apprenant que Cleofide consent à l'épouser et la colère de Poro auprès de Gandarte (II, 12-14). La *scena ultima* de 1824 reparcourt dans les grandes lignes les deux dernières scènes de 1730, sans toutefois la double libéralité à l'adresse de Gandarte.

Identique dans les deux versions, l'« Argomento » tend aussi à fournir au spectateur la clé de lecture du caractère des personnages principaux : la générosité d'Alessandro, la fidélité de Cleofide et la jalousie de Poro, relayés par l'empressement du premier auprès de la seconde. À ceci nous souhaiterions ajouter une certaine sensibilité de la reine à l'égard du conquérant, et le jeu des identités autour de Poro et de sa disparition. D'aucuns y ont même reconnu une pointe d'exotisme. Cela dit, la suppression d'Erissena et de la trahison de Timagene modifie quelque peu la donne, et permet de mettre davantage l'accent sur le triangle amoureux Alessandro-Cleofide-Poro, puisque disparaissent ces autres éléments de l'intrigue galante que sont le couple formé par Gandarte et la princesse indienne, le penchant de cette dernière pour Alessandro et l'amour de Timagene pour elle. De cette manière, si dans les grandes lignes l'« Argomento » de Métastase peut être toujours valable en 1824, les caractéristiques avancées par le poète s'en trouvent parfois sensiblement transformées.

La magnanimité du héros, par exemple, est circonscrite à la sphère des ennemis indiens et elle n'a plus à s'exercer vis-à-vis d'un traître dans son propre camp. Par ailleurs, la plus grande place réservée au chœur accorde au rôle-titre davantage de gloire militaire, et ce par la bouche aussi bien des Macédoniens (I, 8) que des Indiens (I, 3), voire des deux peuples réunis (I, 9). D'autre part, dès l'introduction, les Grecs apparaissent également comme l'opresseur (I, 1), ceci se reportant parfois sur Alessandro lui-même par effet de

²⁰ Dans les versions de La Scala et de La Fenice, nous revenons au temple de Bacchus.

l'antonomase, comme dans les nouveaux vers du récitatif de Cleofide (I, 2). En ce qui concerne les scènes inédites, remarquons aussi la rigueur du roi dans le finale I (I, 11) ainsi que dans la grande scène d'ouverture de l'acte II (II, 4).

La constance de Cleofide se trouve à son tour renforcée par l'apport des chœurs (I, 1) et des nouvelles répliques : toute l'*aria di sortita* de la reine est un hymne d'amour pour Poro depuis la cavatine « Se d'amor fra le ritorte » jusqu'à la cabalette « Se fosse a me vicino » (I, 2) et à la *coda* « Giorno terribile » (I, 3). Elle aussi originale, l'issue du duo avec Poro ne peut que confirmer les serments de fidélité entre les deux époux (I, 5), de même que l'attaque « Ma, per pietà, ben mio » (II, 2) menant au quatuor de l'acte II, en des termes que reprend la cabalette « Mio ben, mio tesoro » (II, 10) de l'air suivant de la reine. C'est d'ailleurs ce même dévouement qui jette l'héroïne dans le plus profond désarroi : toujours dans la grande scène à peine évoquée, le trio lui fait dénoncer un sort ennemi que renouvellent les vœux adressés au ciel dans le quatuor (II, 3-4), alors que le finale I lui montre le visage funeste d'une éventuelle victoire des siens (I, 11). Détresse qui s'oppose néanmoins à un certain optimisme que Cleofide se doit d'afficher auprès de son peuple, comme elle le reconnaît elle-même dans le récitatif qui introduit son premier air (I, 2) et qu'elle affiche sans ambages à l'annonce du retour de Poro (I, 4).

Les attitudes des deux rivaux – qui n'en sont pas vraiment – à l'égard de la reine restent pratiquement inchangées entre les deux moutures du livret. Relevons néanmoins, dans les nouveaux vers ajoutés au début de l'acte II, le doute qui persiste chez Poro au cours de sa brève entrevue avec Cleofide (II, 2), et, dans le quatuor suivant, la fureur qui le brûle en son sein (II, 4). De même, dans la cabalette « Resister quel core », en conclusion du duo entre le héros macédonien et l'héroïne indienne (I, 9), le premier avoue un « isolito ardore » que sait bien relayer la seconde – pour qui cela devient un « fervido ardore » – dans l'espoir de tourner à son propre avantage cette faiblesse de son interlocuteur, quoique les deux s'expriment dans des apartés. Ceci se muant en « affanno » à la scène finale, lorsque la souveraine décide de s'immoler en souvenir de son époux – attaque du finale II « Resolver non oso » (II, s.u.) –. C'est, en revanche, la valeur de Poro qui est davantage soulignée dans la nouvelle caractérisation du triangle amoureux. Dès les premières scènes – toutes inédites –, le chœur se souvient de sa disparition en des termes héroïques – « Là dov'era – la pugna più fiera / Ei si spinse veloce, furente » (I, 3) – que renouvelle Gandarte lorsqu'il relate à Cleofide que son roi a eu la vie sauve – « Dal furor de' nemici / Il suo valore lo sottrasse » (I, 4) – allant jusqu'à mettre en doute le succès de leurs ennemis, si leurs armées avaient montré une hardiesse comparable à la sienne. Bravoure dont se targue Poro lui-même dans le finale I : « Mai non langue il suo valore » (I, 11), répond-il alors qu'il se fait passer pour Asbite, avant d'enchaîner sur la note d'optimisme du *concertato* lui faisant apercevoir une rapide revanche contre l'envahisseur. Ce qui vient quelque peu rééquilibrer l'omniprésente grandeur d'Alessandro.

Parmi les éléments que ne met pas en avant Métastase dans son « Argomento », il nous semble intéressant de relever que Cleofide n'est pas totalement insensible aux vertus d'Alessandro. Toutefois, cet aspect se trouve être, sinon entièrement sacrifié, du moins considérablement réduit par le remaniement de 1824 où la reine apparaît de plus en plus comme un être monolithique, parée de sa fidélité. À Naples, c'est plutôt une femme redevable du conquérant qui se met en scène, au détriment de la créature émotive, prête à succomber. Plus grande persévérance, sans doute engendrée par la soudaine disparition du roi, annoncée dès la conclusion de son *aria di sortita*, bien qu'aussitôt démentie (I, 3). Les rebondissements liés à l'identité des personnages sont davantage exploités dans la version originelle de Métastase – la mort supposée de Poro, Gandarte devenant Poro qui prend à son tour les traits d'Asbite – ce qui explique sans doute une plus grande instabilité chez Cleofide. Cependant, en faisant annoncer la mort du roi dès la scène d'entrée de son épouse, le librettiste de Pacini

aurait pu faire pencher la nouvelle psychologie de l'héroïne vers une tout autre disponibilité de sa part vis-à-vis de l'ennemi. En revanche, en accentuant sa constance, il ne se trompe guère, puisqu'il garde ainsi à l'esprit le but premier du livret qui est de faire progresser l'opéra vers l'épilogue tragique du sacrifice, immédiatement suivi du *lieto fine*.

Cette scène du bûcher est d'ailleurs la facette la plus voyante d'une certaine inclinaison vers un prétendu exotisme, comme le relève Alessandro lui-même lorsqu'il s'étonne de la « Legge inumana » (III, 12 ; II, s.u.). Sans aller jusqu'à reconnaître dans la pièce de Métastase la fusion qui s'opérerait entre Occident et Orient, chacun respectivement incarné par l'idéal de justice et la tradition du *sati* qui veut qu'une veuve retrouve volontairement son époux dans la mort (JC, 23)²¹, nous serions plus enclins à parler d'une tendance à la couleur locale, surtout dans les grandes scènes d'ensemble, telle que l'arrivée de Cleofide chez Alessandro par la rivière (I, 13 ; I, 8) et le camp apprêté par la reine pour les troupes macédoniennes (II, 5 ; II, 1), voire le pavillon du héros (I, 12 ; I, 8) et la représentation de la bataille (II, 5 ; II, 1). Relevons toutefois, dans la version napolitaine, la statue de Vishnu de l'ouverture, alors que la scène correspondante de l'archétype métastasien nous introduit dans le « piccolo tempio [...] dedicato a Bacco » (I, 6). Pour ce qui est de la partition, en revanche, force est de constater que, malgré les innombrables chœurs, Pacini ne fait preuve d'aucune aspiration à rendre une quelconque patine indienne (RP, 1298).

*

Pour ce qui est plus particulièrement du traitement que subissent les vers de Métastase lors du remaniement du livret, il nous semble intéressant de relever surtout deux façons de procéder de la part du librettiste de Pacini. La première concerne les scènes qui suivent de très près le texte d'origine. À ce sujet, rappelons que l'acte I de 1824 commence par 4 scènes inexistantes en 1730 et reprend le fil de la trame à partir de sa scène 5 qui correspond à la scène 6 archétypale. L'acte II condense les actes II et III dont sont respectivement supprimées les scènes 1 à 4, 9 et 11, 15 et 16, puis 1 à 7 et 10-11, la scène 1 reprenant alors l'intrigue à la scène 5 de l'acte II et la scène 11 correspondant à la scène 8 de l'acte III. Ajoutons que les emprunts puisent le plus souvent dans les longs récitatifs originels. La scène I, 5 est un exemple plutôt intéressant, puisqu'elle élimine les inutiles directives données par Cleofide à ses gardes et s'ouvre par l'inattendue apparition de Poro qui débite mot pour mot son sarcasme – « Io vengo a te, Regina, / Di fortunati eventi / Felice apportator » – en rendant par trois *settenari* les *versi liberi* dont l'endécasyllabe central : « Regina a te di fortunati eventi » (I, 6). Procédé qui s'inverse dès l'emprunt suivant développant les vers heptasyllabiques d'origine – « Ne mai termine avranno / Le frequenti dubbiezze / Del geloso tuo cor?... » – devenus : « Così m'insulti? o dei! Dunque saranno / Eterne le dubbiezze / Del geloso tuo cor? ». La scène I, 6 de 1730 est conçue comme un interminable récitatif ; le librettiste de 1824 utilise quelques-unes de ces longues répliques afin de les intégrer dans le duo Cleofide-Poro, non sans certains aménagements. Ainsi la réponse de la reine « Questo è un amore / Peggior dell'odio » s'enrichit-elle de l'interjection « D'amor che parli? È questo / Dell'odio assai peggior » ; et la bonne résolution de Poro – « Che mai più di tua fede / Dubitar non saprò » – voit remplacer par un vocatif affectueux l'objet même de son serment – « Che non saprò, ben mio, / Di te più dubitar » –, tout en simplifiant quelque peu la double construction anastrophe. Alors que l'ultime résolution du roi – « Se mai di nuovo / Io ti credo infedel, per mio tormento / Altra fiamma t'accenda » – vient nourrir l'*andante* « Se Poro di nuovo / Infida ti crede, / Riserba la fede / Ad altro amator », sans toutefois la métaphore de la passion ardente.

²¹ Dans un tout autre contexte historique et esthétique, comment ne pas songer, à ce propos, au finale de *Padmâvatî* (1923) d'Albert Roussel, sur un livret de Louis Laloy (II, 3) ?

Sur un plan plus strictement musical, la scène I, 9 débouche sur le deuxième air de Poro « Se possono tanto / Due luci vezzose » qui est textuellement repris par Pacini dans sa scène 7, afin de donner le jour à cet original morceau de bravoure qui consiste à faire commencer ce numéro par une cabalette sur ces mêmes vers et de le faire se poursuivre par la cavatine « S'accenda un momento », empruntée au deuxième couplet de Métastase, avant de revenir à la cabalette initiale (RP, 1297 ; JC, 29). Plus loin, le duo Cleofide-Alessandro se construit grâce à une suite d'intéressants agencements de la scène correspondante. L'attaque « Nel duolo in cui mi vedo / Il tuo favor non chiedo; / Nemica non chiamarmi: / Di più non so bramar » (I, 9) puise dans la réplique « Non domando i miei regni, / Non spero il tuo favore. Tanto non oso / Nello stato infelice, in cui mi vedo: / Non chiamarmi nemica, altro non chiedo » (I, 13) d'où est supprimée la référence à ses possessions, nourrie chez Métastase par les nombreux détails de la tirade précédente, tandis que l'état de prostration du personnage est mis en avant en remplacement d'un moins incisif « stato infelice » et que la requête conclusive se transforme presque en un vœu suggéré par le verbe « bramar ». La réaction d'Alessandro est agencée selon des critères assez proches qui lui font dire : « Perchè de' miei nemici / Tu fossi aita e scampo, / Io da' tuoi regni il campo / Non feci allontanar » pour « Io da' tuoi regni / Allontanar non feci / Le mie schiere temute, e vincitrici / Per lasciarti un'asilo a' miei nemici », ce qui régularise le *settenario*, atténue l'autocélébration du roi et sacrifie la métonymie par des termes plus concrets. La conclusion de la scène archétypale se déverse à plusieurs égards dans ce même duo où, reconnaissant la faiblesse du héros à son adresse, la reine insinue : « Perchè volgi altrove il ciglio? / Non schivar gli sguardi miei. / Io finor non mi credei / Tanto odiosa al tuo bel cor ». Ce sont des vers qui simplifient le plus tortueux « Tu non mi guardi, e fuggi / L'incontro del mio ciglio? », et substitue à l'« orribile » d'origine une « odiosa » récupérée dans les derniers dires du personnage – « L'esserti odiosa tanto... » – par ailleurs toujours présents chez Pacini. Suit le finale I dont les scènes 10 et 11 puisent à de divers degrés dans les récitatifs des scènes 14-15 métastasiennes, tout en leur apportant des modifications qui tendent parfois à élever le propos poétique par des choix tels que « accesso » à la place d'« ingresso », « sollecito » pour « impaziente », « brama » pour « desia », « spergiuoro » pour « geloso », ou en recourant à la métaphore – « L'inganno in lei s'annida » – là où l'adjectif révèle une plus grande agressivité – « È quella infida / Avvezza ad ingannar » –, sans toutefois renoncer à la détermination d'une « alma infida » qui remplace la première désignation qualitative.

Dans son ensemble, le livret de 1824 tend à la concision, en effectuant un nombre incalculable de coupures et en économisant bien des vers, même dans ces situations qui sont littéralement reprises. Cependant, le phénomène inverse n'est pas totalement absent qui fait que certains moments se trouvent développés. Ainsi l'attaque par Timagene du quatuor à part entière, au début de l'acte II : « A sedar la greche schiere, / Alessandro, omai t'affretta. / Chiede ognuno da te vendetta, / Il suo sangue chiede a te » (II, 4), dans une strophe d'*ottonari* que Métastase traite par des *versi liberi* et sans l'allusion à cette vengeance (II, 8) que réclame sans doute le public napolitain de ce début du XIX^e siècle. De même, l'air suivant d'Alessandro connaît de nouvelles paroles pour la cavatine « Oggetto sì adorabile » (II, 8), tandis que la cabalette reproduit textuellement l'*aria* du héros « Se è ver, che t'accendi » (II, 13). La cavatine du deuxième air de Cleofide – « Del caro mio consorte / Se irato il ciel mi priva » (II, 10) –, en revanche, ne fait que suggérer les deux premiers vers de l'air de 1730 – « Se il ciel mi divide / Dal caro mio sposo » (II, 14) – attribuant au ciel non seulement un rôle actif mais aussi un sentiment hostile. Dans le finale II, lors de l'acte magnanime d'Alessandro, nous assistons également à l'ajout de quelques précisions qui restent néanmoins dans la veine du texte d'origine : « Abbia l'India di nuovo / E pace e libertà. Da me riceva / Poro la sposa e la real sua sede » (II, s.u.), trois vers que la première mouture résume dans un endécasyllabe se passant de la détermination géographique et de la synecdoque du pouvoir et

dont la référence à la paix reste implicite : « E regni, e sposa, e libertà ti dono » (III, s.u.). En revanche, le librettiste de Pacini n'accueille pas la citation métastasienne de la célèbre phrase que le Pôros historique aurait adressée à Alexandre²² : « Sia, qual tu vuoi; ma sia / Sempre degna d'un Re la sorte mia ». Alors que cette même dernière scène repropose le chœur des Bacchantes « Dagli astri discendi » (III, 12), désormais devenu le « corteggio degl'Indiani », et le chœur final des réjouissances collectives : « Serva ad Eroè sì grande ». Ce qui répond à la fois à l'esthétique XVIII^e du chœur conclusif et à la volonté de Pacini de donner le dernier mot à son quatrième personnage²³.

La deuxième intervention digne d'intérêt est celle qu'opère le librettiste de 1824 lorsqu'il aborde l'original métastasien afin d'y puiser à des endroits qui ne correspondent pas exactement au point de la trame où l'on se trouve au même moment. Nous avons rappelé que les emprunts les plus explicites commencent à la scène 5 de l'acte I qui suit la scène 6 correspondante et représente les retrouvailles de Cleofide et de Poro. Les répliques du second « Se mai più sarò geloso, / Mi punisca il sacro Nume, / Che dell'India è Domator » (I, 6) sont textuellement reprises par Métastase à la scène 16 qui conclut l'acte I par la deuxième entrevue du couple royal. Or, à Naples la scène 5 de l'acte I se fait l'écho de cette double proposition lorsque le duo de ces mêmes personnages fait dire au roi : « Se Poro di nuovo / Infida ti crede, / Riserba la fede / Ad altro amator ». À ce propos, il est intéressant de relever que le poète accueille le *senario* du premier vers originel et l'étend à toute la réplique – et à celle de Cleofide –, sans toutefois réitérer l'allusion à une quelconque intervention divine, tout en désignant la reine par une litote qui évite de souligner davantage le sentiment inopportun de son époux.

Après un premier changement de décor, l'opéra de Pacini se souvient du tout début de la version originale, quoique supprimé : la cavatine de l'*aria di sortita* d'Alessandro « Omai sia tregua all'armi » (I, 8) reprend, en effet, des accents de la première apparition du héros dans le texte archétypal, et propose plus exactement la double métonymie des *settenari* « Finora il greco acciario / Non fu di sangue avaro » faisant écho à l'endécasyllabe « Abbastanza fin'ora / Versò d'indico sangue il greco acciario » (I, 2), privé de l'apposition géographique, à son tour renouvelée par le qualificatif adjectival remplaçant le verbe²⁴. Par un procédé semblable, le deuxième couplet de l'air napolitain – « Del vincitor la gloria / Minore assai diviene / Se quindi la vittoria / Incrudelir lo fa » – puise dans ce même récitatif – « Scema il soverchio / Uso della vittoria, / Il merto al vincitor » – dont il respecte maintenant la mesure, tout en amplifiant la valeur du rôle-titre – la « gloria » opposée au « merto » – qui est d'ailleurs anticipée dans la strophe et atteinte par une simple banalisation de l'adjectif – « Minore » –, là où le verbe – « Scema » – tend à atténuer tout excès – « il soverchio / Uso » – ; l'anastrophe vient à son tour nourrir ce choix par la mise en avant de la qualité du personnage. De même, le récitatif suivant débute par l'ordre donné aux troupes macédoniennes – « Le disperse falangi, / Voi, miei fidi, adunate, / Ed il soverchio ardire in lor frenate » –, calque des directives que le texte de 1730 n'adresse qu'à Timagene – « ... Aduna / Le disperse falangi, e in esse affrena / Di vincere il desio » –, débouchant sur un

²² Arrien, *Anabasis* (V, 19) ; Plutarque, *Vies : Alexandros* (60, 14). Toutefois, cette réplique est également absente de 1755 (IV), 1757 (IV) et 1780.

²³ Dans ce premier genre d'opération qui consiste à suivre le texte d'origine en le modifiant, il faut aussi inscrire la scène 2 de l'acte II de Pacini où le duo fait dire à la reine : « Dammi la destra, e sia / De' giuramenti miei / Qui testimonio il ciel ». C'est le développement de l'endécasyllabe « Porgimi la tua destra, ecco la mia » (II, 6) que maintiennent, en revanche, les reprises de La Scala et de La Fenice – « Poro, dammi la destra, ecco la mia » (calqué néanmoins sur 1755 (IV), 1757 (IV) et 1780) – dont le livret propose également d'autres emprunts aux scènes 6 et 7, absents de l'édition de 1824.

²⁴ Ajoutons que c'est à ce même endroit que Poro se désigne aux yeux d'Alessandro sous les traits d'Asbite, anticipant la scène 14 qui, nous l'avons vu, est véhiculée par la scène 10 du San Carlo.

endécasyllabe qui développe un sentiment banalisé par un infinitif substantivé bien plus connoté militairement et caractérisé par la réapparition du renforcement adjectival précédemment rejeté. En revanche, la suite du récitatif enchaîne avec les emprunts à la scène 12 correspondante : les aveux d'Alessandro à son confident au sujet de la reine.

À l'acte II, le deuxième couplet de l'air de la Cleofide pacinienne désigne son époux par cette métaphore rabâchée de la *librettistica* et plus en général d'une certaine poésie, qui consiste à désigner l'époux défunt par sa « Bell'ombra adorata » (II, 10). Or, l'apparition de cette figure dès la cavatine de la protagoniste est encore une anticipation de ce que Métafaste réserve à l'issue de son livret : « Ombra dell'idol mio / Accogli i miei sospiri, / Se giri / intorno a me » (III, 12). Le remaniement du XIX^e siècle semble même se complaire dans ce genre de tournure puisque non seulement il la réitère à un endroit très proche de celui d'origine – où elle est néanmoins enchâssée dans le finale II qui la reprend presque littéralement : « Bell'ombra dolente, / Se intorno a me giri, / Gli estremi sospiri / Accetta d'amor » (II, s.u.) – mais il la renouvelle aussi quelques répliques plus loin par l'exclamation « ombra pietosa » à laquelle la reine de 1730 préfère un plus simple « idol mio » (III, s.u.).

Par ailleurs, le récitatif Gandarte-Poro entre l'air de l'héroïne et le finale II opère une série de collages débutant par l'exclamation du général « Poro infelice! a che ti giovò mai / L'ardor guerriero ed il desio di gloria » (II, 11), écho de la méditation solitaire du roi « A che mi giova / Più questa vita » (III, 8) à laquelle répond l'ami par « Mio Re tu vivi! » – modifié en « Sei tu, mio Re!... Me fortunato! » (II, 12) – avant d'entendre le témoignage reconnaissant de son souverain, maintenu par le remaniement : « Amico ». Suit l'exposition du projet de vengeance par une périphrase – « Assalirem la coppia rea » (II, 14) – que dans la première version s'adresse plutôt à la sacrifiée Erissena, malgré la présence du fidèle Gandarte : « Cadrà la coppia rea » (III, 9).

En concluant son analyse de l'*Alessandro nell'Indie* de Pacini, Jeremy Commons avance l'idée que, malgré ses nombreux traits inhabituels, cet opéra demeure une partition classique marmoréenne (JC, 33). Pourrions-nous en dire autant de son livret ? L'évolution des personnages tendrait à nous faire pencher vers une réponse affirmative. En effet, si la générosité d'Alessandro et la jalousie de Poro restent plutôt stables, l'atténuation des sentiments de Cleofide à l'égard du rôle-titre et l'amplification de sa fidélité envers son époux font de la reine une héroïne sculpturale presque cornélienne. Ajoutons que le librettiste de 1824 ne saisit pas non plus l'occasion qui lui est offerte par l'exotisme indien afin de donner à son remaniement une patine originale qui le détacherait définitivement de ses racines métafasiennes. Ce que lui interdit sans doute le propos d'un compositeur qui aspire à s'inscrire à part entière dans ce sillage. Cependant, le resserrement de la trame autour du triangle amoureux, la suppression des intrigues secondaires, la disparition d'Erissena et le cantonnement de Timagene et de Gandarte à des interventions utilitaires nous montrent bien que le poète se trouve déjà sur le chemin que devront emprunter par la suite Cammarano, Romani, Piave et d'autres, à la demande d'un Donizetti, d'un Bellini ou d'un Verdi exigeant une action et des vers resserrés, et que l'emploi prépondérant du *settenario* semble vouloir déjà annoncer ici.

Mais ces mêmes remarques sont tout aussi valables pour la partition. L'élimination ou la banalisation de l'un ou de l'autre personnage suivent aussi les besoins de la musique. Contrairement à Jeremy Commons, nous ne croyons pas qu'il faille opposer un Pacini 'classique' à un Pacini 'romantique' qui commencerait avec *Carlo di Borgogna* et se poursuivrait avec *Maria, regina d'Inghilterra*. Comment justifier alors le temps d'arrêt qui fait suite à l'échec du premier, juste au moment où le *maestro* viendrait de trouver sa voie 'romantique' ? En effet, s'il est vrai que l'aspiration du musicien est bien celle d'occuper une place dans la tradition musicale napolitaine, en 1824 nous sommes face à un auteur qui a déjà

fait ses preuves, a du métier et a acquis son propre style, ne souhaite nullement singer les Cimarosa et Paisiello qu'il cite (GP, 33) et est encore moins un imitateur servile de Rossini (RP, 1295). Et lorsque nous nous penchons aussi sur la partition de son *Alessandro nell'Indie*, nous ne pouvons que nous réjouir de la quantité d'innovations qui détachent résolument cet opéra des versions l'ayant précédé au cours du XVIII^e siècle, ainsi que de l'esthétique rossinienne. C'est d'ailleurs Jeremy Commons lui-même qui souligne certains caractères novateurs de l'œuvre : cette curieuse *sinfonia-introduzione*, le rôle joué par le chœur, la place occupée par les cabalettes, la façon de traiter le récitatif ; et c'est toujours ce critique qui cite en exemple l'air de Poro pris en sandwich entre deux cabalettes, en s'appuyant, il est vrai, sur les remarques de Roger Parker. Ajoutons l'utilisation de la bande sur scène, l'exploitation du son d'un sistre, et encore l'original agencement des deux finales, le second débouchant sur un dernier air pour Poro (JC, 24-33). La structure même des six airs solistes ne peut nous permettre de parler de Pacini comme d'un conservateur.

Alessandro nell'Indie, un opéra classique ? C'est une question de terme. Oui, si c'est au même titre qu'*Il pirata* (1827) de Bellini et *Anna Bolena* (1830) de Donizetti, ces piliers du Romantisme opératique naissant en Italie. Décidemment non, si c'est dans le sens de tout retour vers une esthétique XVIII^e dont le compositeur n'aurait eu que faire.

Camillo Faverzani
Université Paris 8