



HAL
open science

Échos alfiériens dans "Don Carlo" de Giuseppe Verdi

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Échos alfiériens dans "Don Carlo" de Giuseppe Verdi. Échos alfiériens dans "Don Carlo" de Giuseppe Verdi, May 2009, Paris, France. pp.349-368. hal-00647722

HAL Id: hal-00647722

<https://hal.science/hal-00647722>

Submitted on 4 Jul 2016

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.

Échos alfieriens dans *Don Carlo* de Giuseppe Verdi

Camillo Faverzani
Université Paris 8

à Raina Kabaivanska,
sublime Élisabeth de Valois

Lorsque, dans sa présentation des *Vêpres siciliennes* (1855), Massimo Mila aborde le personnage de Guy de Monfort, il trace un parallèle intéressant entre ce héros verdien et le Saul de Vittorio Alfieri, en se souvenant de ce qu'avance Giovanni Getto qui cite Vincenzo Gioberti : « Gli altri tragici moderni amano più o meno le linee curve e serpeggianti per giungere allo scopo della drammatica tessitura; l'Alfieri è il solo che ami la linea retta »¹. Ce à quoi réplique l'homme de lettres : « Con il *Saul* si entra in un mondo nuovo, un mondo non più dominato dalla linea retta »², non sans une allusion amusée à la description du passage des Apennins par Alfieri que suggère Umberto Calosso³. « Lo stesso diremo noi per *I Vespri siciliani*, o almeno per il personaggio di Monforte, che dà inizio al nuovo corso della drammaturgia verdiana dopo lo schematismo manicheo del *Trovatore* »⁴, précise alors Mila.

¹ Vincenzo Gioberti, *Studi filosofici*, Torino, Casazza, 1867, p. 131 : « Les autres tragiques modernes aiment des lignes plus ou moins courbes et tortueuses afin d'atteindre leur but dans le tissu dramatique ; Alfieri est le seul qui aime les lignes droites » (dans notre traduction, comme pour tous les autres cas, sauf indications différentes).

² Giovanni Getto, *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, p. 8 : « Avec *Saul* on entre dans un monde nouveau, un monde qui n'est plus dominé par la ligne droite ».

³ Cf. Vincenzo Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri: discorso critico sulla tragedia alfieriana*, Bari, Laterza, 1924, p. 17 : « ...questo piccolo viaggio è l'unico in cui Alfieri non segua le linee rette » (« ...ce bref voyage est le seul moment où Alfieri ne suive pas de ligne droite »).

⁴ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 108 : « Nous dirons la même chose pour *Les Vêpres siciliennes*, ou du moins pour le personnage de Monfort qui inau-

En partant de ces quelques considérations, nous souhaitons nous pencher à notre tour sur un autre opéra parisien de Giuseppe Verdi, afin d'en proposer notre approche alfiérienne. Plus précisément, nous allons considérer les transpositions en italien de *Don Carlos* (1867), en les rapprochant de *Filippo* (1775-1783), première véritable expérience tragique du dramaturge piémontais. Pour ce faire nous procéderons à une lecture à trois niveaux : nous analyserons d'abord les différents textes d'un point de vue structurel, en soulignant les moments où les trames se rencontrent ou divergent ; nous examinerons ensuite les traductions du livret français dans le dessein d'y reconnaître l'utilisation de formes traditionnelles du langage poétique italien qui ont pu être aussi celles de la pièce d'Alfieri ; nous aborderons enfin certains passages de la version italienne de l'opéra qui nous semblent tout particulièrement se faire l'écho de la tragédie de 1775. Et ce dans la perspective de réhabiliter quelque peu une adaptation trop souvent malmenée. Préalablement nous apporterons quelques précisions sur le contexte historique et sur l'état de la critique de notre question.

*

Étant donné la popularité de *Don Carlos* et la facilité d'accéder au livret dans ses multiples moutures⁵, nous ne croyons pas nécessaire de revenir sur les événements de cet opéra, quitte à en donner quelques éléments en cours d'analyse. Rappelons seulement, avec Julian Budden, qu'il est possible de reconnaître cinq variantes de l'œuvre ayant reçu l'aval du compositeur : la conception de 1866 antérieure aux coupures dues aux besoins de l'Opéra de Paris ; la création du 11 mars 1867 en cinq actes et un ballet dans cette maison ; l'exécution napolitaine, donnée en italien

gure le nouveau cours de la dramaturgie verdienne après le schématisme manichéen du *Trouvère* ».

⁵ Nous utilisons l'édition : Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996, t. II, qui reproduit à la fois l'original français (pp. 204-225) et l'adaptation en italien (pp. 226-246) mais aussi l'acte I de la version de Modène (pp. 247-249) et la scène 6 du deuxième tableau de l'acte II des représentations napolitaines de 1872 (pp. 249-250) ; cependant, lorsque cela se révèle nécessaire, nous avons aussi recours à l'édition : DON CARLO | OPERA IN CINQUE ATTI | PAROLE DI MÉRÿ e CAMILLO DU LOCLE | MUSICA DI | G. VERDI | TRADUZIONE ITALIANA DI ACHILLE DE LAUZIÈRES | DA RAPPRESENTARSI | AL R. TEATRO DELLA SCALA | Carnevale-Quaresima 1868-69 | R. STABILIMENTO RICORDI | MILANO-NAPOLI-FIRENZE [...] que nous signalons par le sigle DC ; nous donnons les actes et les tableaux en chiffres romains, les scènes en chiffres arabes ; sauf indication contraire, nous nous référons toujours à la version en cinq actes, même pour les citations en italien.

en 1872, présentant deux modifications non négligeables ; la nouvelle réalisation de La Scala de Milan, en quatre actes et sans ballet, de 1884 ; le retour aux cinq actes pour la production de Modène en 1886 mais toujours sans ballet⁶.

En revanche, pour ce qui concerne notre propos, il nous semble moins anecdotique d'évoquer les étapes qui ont mené aux différentes versions en italien. Si l'original français est traditionnellement affiché sous les noms de Joseph Méry et de Camille Du Locle⁷, la versification finale est surtout l'œuvre du second, le premier étant bientôt empêché par une maladie devant sous peu le mener à la mort (JB, 14). Et c'est déjà au cours des derniers mois de la gestation de *Don Carlos* qu'Achille de Lauzières s'attelle à la traduction du livret en vue de reprises en Italie. La première de *Don Carlo* a lieu au Teatro Comunale de Bologne, en octobre 1867, précédée néanmoins d'une exécution londonienne, déjà en italien, à la Royal Italian Opera House de Covent Garden, en juin de la même année (JB, 24-25). Pour les représentations napolitaines de 1872, le remaniement du duo de l'acte II entre Filippo II et Rodrigo s'appuie sur des vers inédits de la main d'Antonio Ghislanzoni (JB, 26). Tandis que, lorsqu'il accepte de remettre son opéra sur le métier pour La Scala, Verdi demande à ce que l'on revoie le texte poétique aussi. Pour des raisons de droits d'auteur, c'est toujours Du Locle qui se charge d'une révision devant se révéler longue et fatigante, entremêlée de regrettables

⁶ Cf. Julian Budden, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, que nous utilisons dans la traduction italienne : Julian Budden, *Le opere di Verdi*, trad. coord. da Gianfranco Vinay, Torino, EDT, 1985-1988, vol. III, p. 35 (nous renvoyons à cette étude par le sigle JB, suivi de l'indication des pages en chiffres arabes) ; sur ce sujet, la bibliographie est très vaste ; sans nullement prétendre à une forme quelconque d'exhaustivité, évoquons néanmoins quelques études fondamentales : Andrew Porter, *The Making of "Don Carlos"*, « Proceedings of the Royal Musical Association », 98 (1971-1972), pp. 73-88 ; Ursula Günther, *La genèse de "Don Carlos", opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, « Revue de musicologie », LVIII, 1 (1972), pp. 16-64 ; Ursula Günther, *La genèse de "Don Carlos", opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. Deuxième partie*, « Revue de musicologie », LX, 1-2 (1974), pp. 87-158 ; David Rosen, *The five versions of Verdi's "Don Carlos"*, in *Abstracts of Papers Read at the Thirty-seventh Annual Meeting of the American Musicological Society (Chapel Hill-Durham, November 11-14, 1971)* ; ainsi que Giuseppe Verdi, *Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani)*, Milano, Ricordi, 1980, 2 voll., 669 pp., toujours par Ursula Günther, en collaboration avec Luciano Petazzoni et Francesco Degrada.

⁷ Cf. aussi le *Scénario original de "Don Carlos" (1865)*, « L'Avant-Scène Opéra », 90-91 (septembre-octobre 1986), pp. 28-35, présenté par Ursula Günther (ASO).

épisodes qui touchent à la fois à des questions d'intérêts financiers entre le compositeur et le librettiste et à des affaires de la vie conjugale de ce dernier (JB, 27-29). L'archiviste de l'Opéra de Paris, Charles-Louis-Étienne Nutter, sert alors d'intermédiaire entre Du Locle et Verdi (JB, 29-34)⁸, avant que le nouveau texte ne soit traduit en italien par Angelo Zanardini qui n'omet pas de se pencher également sur la versification de Lauzières (JB, 34).

Dans son édition de *Tutti i libretti di Verdi* chez Garzanti, Luigi Baldacci se montre très sévère à l'égard du travail à la fois de Lauzières et de Zanardini :

...l'unico modo di eseguire degnamente questa grandissima opera di Verdi sarebbe quello di tornare al testo francese [...], essendo la traduzione del de Lauzières assolutamente indecente ed avendola lo Zanardini recuperata di peso in troppo grande parte; né del resto egli era il poeta adatto a risollevere il livello qualitativo di un testo [...]. La sua vocazione, essendo egli musicista e compositore, era bensì quella delle versioni ritmiche [...], ma in questo caso il de Lauzières aveva già fatto (malissimo) il suo lavoro⁹.

Plus récemment, à l'issue d'une brève comparaison d'extraits des deux versions de l'opéra, Giuseppe Pintorno souligne les formes conventionnelles de la version italienne¹⁰ et conclut par une sorte de réquisitoire en faveur de l'original :

Nella versione francese, che risulta teatralmente umanizzata proprio grazie all'espressione testuale, è come se questi personaggi, posti in una galleria ideale, scendessero idealmente dalle loro nicchie, vivessero la

⁸ Cf. à ce propos Ursula Günther, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos"*, « *Analecta musicologica* », XIV (1974), pp. 413-444 ; Ursula Günther, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos"*, « *Analecta musicologica* », XV (1975), pp. 334-401.

⁹ Il s'agit de la note de Luigi Baldacci sur *Don Carlos*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 1975, p. 595 : « ... le seul moyen d'exécuter dignement cette œuvre majeure de Verdi serait de revenir au texte en français [...], étant donné que la traduction de Lauzières est absolument indécente et que Zanardini l'a en très grande partie récupérée en bloc ; du reste, ce n'était pas le poète adéquat pour rehausser le niveau qualitatif d'un texte [...]. Puisqu'il était musicien et compositeur, sa vocation était plutôt celle des versions rythmiques [...] mais dans ce cas Lauzières avait déjà (très mal) fait son travail ».

¹⁰ Cf. Giuseppe Pintorno, *L'importanza della lingua nelle opere di Verdi*, in *Verdi, l'Europe et la France, Actes du colloque pour le centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi (Strasbourg, 26-27 janvier 2001)*, Strasbourg, Istituto Italiano di Cultura, 2002, « Zibaldone », pp. 127, 129 (GP).

loro vita, i loro sentimenti, portandone il peso, che grava su di loro come sugli uomini normali, senza corone sul capo e senza compiti storici da assolvere, ma con in più proprio quella corona e quanto ne deriva: degli esseri umani infelici tra altri esseri umani¹¹ (GP, 129).

Si le commentaire de Baldacci tend à rejeter les deux transcriptions rythmiques d'un revers de la main, les jugeant inacceptables, Pintorno paraît plus nuancé dans la mesure où il considère la manière dont l'agencement de l'expression verbale agit sur la perception par le public de la psychologie des personnages, sans toutefois vouer aux gémonies l'adaptation en italien. C'est justement dans l'espace laissé ouvert entre ces deux avis extrêmes que nous souhaiterions avancer dans notre analyse du livret de *Don Carlo* dans une perspective alfiérienne. Si le niveau de langue s'avère modifié par la traduction – de même que la perception globale de l'œuvre – cela n'implique pas forcément une plus mauvaise qualité du texte.

Dans ses réflexions sur la présence du langage tragique alfiérien dans les vers d'opéra du XIX^e siècle, Angelo Fabrizi évoque aussi le jugement négatif que l'on inflige souvent à ces derniers, tout en rappelant judicieusement que le librettiste a le statut de 'poète'¹², appellation qui, dans ce cas, revient davantage à Du Locle – et éventuellement à Méry – qu'à Lauzières et Zanardini. Et pourtant dans leur travail de révision les traducteurs ne sont pas moins 'poètes' que bien d'autres librettistes italiens qui les ont précédés et vont les suivre. Sans nécessairement briller par leur originalité, ils sont eux aussi dépositaires d'une tradition dont il ne démeritait pas davantage que leurs collègues. Alfieri fait partie de cet héritage¹³.

Bien entendu, il n'est pas question de mettre en doute les ascendants schilleriens de *Don Carlos*. La source immédiate est bien le drame en cinq

¹¹ Dans la version française, rendue théâtralement plus humaine justement grâce à l'expression de son texte, on dirait que, idéalement dressés dans une galerie, les personnages descendent idéalement de leurs niches afin de vivre leur vie, leurs sentiments, en supportant le poids qui les écrase comme des hommes normaux, sans couronne sur la tête ni de tâches historiques à accomplir : des êtres humains malheureux parmi d'autres êtres humains, la couronne et ce qu'elle comporte en plus.

¹² Cf. Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfiariano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (aprile 1976), p. 135 (AF).

¹³ Fabrizi consacre une grande place à la présence d'Alfieri chez Salvatore Cammarano mais il ne néglige ni Temistocle Solera ni Francesco Maria Piave ni Giovanni Bidera (AF, 146-151, 152, 153-154).

actes de 1787. Cependant il ne nous semble pas incongru d'approcher les différentes versions de *Don Carlo* du *Filippo* d'Alfieri, à savoir de la pièce d'un auteur qui fait partie de la culture générale de tout homme de lettres de l'époque – du moins en Italie –, traite du même sujet et, qui plus est, a connu une gestation assez longue et plusieurs étapes dans la rédaction, tout comme les deux achèvements de Schiller et de Verdi¹⁴. Par ailleurs, il est aussi utile de se souvenir de la source de l'acte I du *Don Carlos* parisien, dit acte de Fontainebleau, absent chez Schiller : le *Philippe II roi d'Espagne* (1846) d'Eugène Cormon, une pièce dont le titre met davantage l'accent sur le roi que sur l'infant, comme déjà chez Alfieri¹⁵. Dans son excellente étude du mythe de Don Carlos, Lucio Lugnani a déjà souligné la proximité chronologique de la tragédie alfieriennne et du drame schillerien, ainsi que la contiguïté de leurs formes qui ne se borne pas à la représentation scénique et au texte en vers mais s'étend aussi à des rythmes comparables : l'endécasyllabe italien et le pentamètre iambique allemand¹⁶. Par ailleurs, Alfieri et Schiller utilisent leur modèle littéraire commun – la nouvelle *Dom Carlos* (1672) de César Vichard de Saint-Réal – en tant que source historique (LL, 13), tout en ayant à l'esprit la tragédie de Thomas Otway – *Don Carlos, Prince of Spain* (1676) – comme deuxième point de repère majeur et direct (LL, 11) : ils lisent la langue romanesque de Saint-Réal cependant qu'ils parlent la langue scénique d'Otway (LL, 15)¹⁷. Cela dit, Lugnani souligne également que ces correspondances sont davantage redevables au hasard dans la mesure où les finalités d'Alfieri diffèrent de celles de Schiller (LL, 10). Et ce dès le choix du rôle-titre : Filippo n'est plus que le persécuteur des innocents, roi vindicatif et sans pitié, privé de toute aura héroïque ou sacrée, anti-héros tyrannique jamais en proie au doute

¹⁴ Pour ce qui est de Friedrich Schiller, cf. l'édition des différentes versions de *Don Karlos* dans les *Sämtliche Werke*, Bearbeiterin Regine Otto, Berlin, Aufbau, 2005, Band 3 ; pour *Filippo*, nous utilisons l'édition des *Tragedie*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, pp. 71-160 (pour la genèse, cf. p. 73) ; aux actes en chiffres romains et aux scènes en chiffres arabes, nous faisons suivre le renvoi aux vers.

¹⁵ Cf. Ursula Günther, *Le livret français de "Don Carlos". Le premier acte et sa révision par Verdi*, in *Atti del II° Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971, pp. 90-140.

¹⁶ Cf. Luciano Lugnani, *Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di "Don Carlos"*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 5, 13 (LL).

¹⁷ En ce qui concerne la fortune de Don Carlos à la scène à partir d'Otway, en plus d'Alfieri, Schiller, Cormon et Verdi, cf. la « Bibliographie » d'Élisabeth Giuliani, (ASO, 189) ; pour les adaptations musicales, cf. Johannes Streicher, *Schiller e il "Don Carlos" nell'opera italiana prima di Verdi*, in *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca*, Laaber, Laaber, 2002, pp. 217-247 – JS –.

(LL, 16), ouvrant cette série de récurrences de la ligne droite dont nous parle Gioberti. Or, le Philipp schillerien est plutôt un Saul aux couleurs contrastées. Ainsi pour le Philippe II de 1867 et pour la plupart des grands rôles de l'opéra de Verdi dans ces multiples moutures, exception faite peut-être pour le Grand Inquisiteur, paré dans sa défense aveugle d'un monde qu'il appréhende de voir changer. Même Élisabeth de Valois et Rodrigue, moins sujets à de soudains revirements, ne sont pas des personnages monolithiques, enfermés l'une dans sa tentative de sauvegarder son honneur, l'autre dans sa mission de soulager les Flandres, tous les deux unis par leur amour pour Carlos.

Pour ce qui est des affinités de Verdi avec Schiller (JB, 7), il n'est nul besoin de rappeler que *Don Carlos* est sa quatrième adaptation d'une pièce du dramaturge allemand, après *Giovanna d'Arco* (1845), *I Masnadieri* (1847) et *Luisa Miller* (1849), opéras respectivement tirés de *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1782) et *Kabale un Liebe* (1783). Ce qui, au mois d'août 1850, amène Alphonse Royer et Gustave Vaëz à proposer au compositeur de mettre en musique le drame schillerien de 1787 pour la première scène parisienne¹⁸. Pour le moment, il n'en est rien et l'Opéra devra attendre presque cinq ans avant de revoir une nouvelle création verdienne, avec *Les Vêpres siciliennes*. Moins connue est, en revanche, l'admiration du musicien pour Alfieri. En 1828, il compose une cantate pour baryton et orchestre – aujourd'hui perdue – intitulée *I delirî di Saul*, inspirée de la tragédie du dramaturge piémontais¹⁹. Pour sa part, la bibliothèque de Sant'Agata inclut, côté théâtre, l'inéluctable Shakespeare et, entre Eschyle et Victorien Sardou, justement Vittorio Alfieri²⁰. Par ailleurs, si au cours de la genèse de *Don Carlos* mention n'est jamais faite du nom de l'auteur de *Filippo*, que ce soit lors de la rédaction des vers originaux en français ou pendant les mois de la révision en italien, il est intéressant de relever dans un courrier adressé à Pieve ces quelques

¹⁸ Cf. la lettre du 7 août 1850 de Royer et Vaëz à Verdi in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 104.

¹⁹ Cf. Roberta Montemorra Marvin, *Verdi's non-operatic works*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, Edited by Scott Leslie Balthazar, Cambridge University Press, 2004, p. 177 ; cf. aussi Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. I, pp. 67-68 (FA), et Angelo Fabrizio, *Alfieri e la musica*, « Rivista di letteratura italiana », XVIII, 2-3 (2000), p. 358, qui évoque également la partition de Gaetano Crescimanno de 1875 mettant intégralement en musique *Filippo* d'Alfieri.

²⁰ Luigi Magnani, *L'ignoranza musicale' di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in *Atti del III° congresso internazionale di studi verdiani (Milano, 12-17 giugno 1972)*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, p. 256 ; cf. aussi Gilles De Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 19.

suggestions au sujet du dialogue de Macbeth avec sa Lady (II, 1) : « È inutile che ti dica che tutta la scena tra Macbet et Lady v`a in Recitativo e che i versi siano forti e concisi specialmente sul finire del Recitativo sul genere d'Alfieri »²¹ (cf. lettre du 3 décembre 1846 de Verdi à Piave – FA, 658 –). Et si cette leçon donnée à son librettiste semble se faire entendre jusque dans *La forza del destino* (1862) (AF, 152), quelques échos de *Saul* résonnent déjà dans le *Nabucco* (1842) de Solera (AF, 152), ainsi que dans *Alzira* (1845), *La battaglia di Legnano* (1849) et *Luisa Miller*, trois des quatre livrets écrits par Cammarano pour Verdi (AF, 149-151)²². Mais, comme l'a bien démontré Fabrizi dans son minutieux travail déjà mentionné, il ne s'agit nullement ici d'une directive du *maestro*, l'*alfierismo* du poète napolitain étant une des caractéristiques principales de la langue de ses pièces (AF, 141, 146), ce que démontre parfaitement le nombre de récurrences relevées par Fabrizi lui-même (AF, 147-151)²³.

*

À la fin de son étude sur les traitements du mythe de Don Carlos dans l'opéra italien, Johannes Streicher dresse le tableau de l'agencement des scènes de chaque pièce considérée ; il choisit comme point de départ la tragédie d'Alfieri et fait ressortir les lieux où la même matière est traitée dans ces textes (JS, 241-246). Nous avons déjà dit qu'aucune des versions de *Don Carlos* n'est en rien redevable de *Filippo*. Nous pouvons cependant relever quelques moments de l'œuvre musicale dignes d'être mis en parallèle avec des passages de ce dernier.

Malgré le foisonnement de personnages qui occupent la scène du grand opéra de 1867, le nombre de ses principaux rôles peut se résumer à six : Philippe II, Don Carlos, Rodrigue, marquis de Posa, le Grand Inquisiteur, Élisabeth de Valois et la Princesse Eboli, suivant l'ordre donné par les

²¹ « Il est inutile que je te dise que toute la scène entre Macbeth et la Lady doit être en Récitatif et que les vers doivent être forts et concis surtout vers la fin du récitatif, dans le genre d'Alfieri ».

²² Le quatrième est, bien sûr, ce *Trovatore* (1853) inachevé qui présente néanmoins quelques influences manzoniennes (AF, 138), comme d'ailleurs *La battaglia di Legnano* et *Luisa Miller*, ainsi que *La forza del destino* et *Ernani* (1844) de Piave (AF, 139).

²³ Dans son étude, Fabrizi fait aussi précéder son analyse des livrets d'opéra dans une perspective alférienne de la présentation des titres qui ont été tirés des tragédies d'Alfieri (AF, 140-146) dont le *Filippo II* (1856) de Raffaello Berninzone pour la musique de Serafino Amedeo De Ferrari (AF, 146) ; ce n'est que la révision d'un précédent *Don Carlo* (1854) sur des paroles de Giovanni Pennacchi ; lors d'une reprise en 1863 l'on revient à ce premier titre, tout en gardant le second livret (JS, 237-238).

livrets français et italien. Ce qui correspond au nombre des acteurs de 1775 : Filippo, Isabella, Carlo, Gomez, Perez, Leonardo. S'il n'est pas nécessaire de revenir sur les correspondances au sein du cercle familial, il est en revanche opportun de mieux situer les autres intervenants : Perez constitue une sorte d'archétype de Rodrigue, en tant qu'ami fidèle de Carlo ; le fanatisme religieux de Leonardo permet de le rapprocher du Grand Inquisiteur ; tandis que Gomez incarne le personnage historique de Ruy Gomez de Silva, prince d'Eboli, qui n'est rien d'autre que l'époux de l'héroïne verdienne du même nom²⁴.

Quant à la trame, l'acte de Fontainebleau – qui, rappelons-le, puise sa source chez Cormon et non pas chez Schiller – n'a d'équivalent que dans le monologue de présentation de l'Isabella alfiérienne (I, 1) au cours duquel la reine avoue d'emblée un amour pour Carlo que l'opéra préfère mettre en scène, du moins dans sa version d'origine, alors que dans la version italienne de 1884 c'est à Carlo de se charger de cet aveu auprès de Rodrigo (I, 3) dans un tableau qui est toutefois emprunté à l'acte II parisien (II, 1, 3). Le héros avait préalablement fait connaître ses sentiments au public par son *aria di sortita* « Io la vidi e il suo sorriso » (I, 2) qui est à son tour un calque de la cavatine « Je l'ai vue, et dans son sourire », à cette différence près : le récitatif du ténor commence par cette exclamation « Io l'ho perduta ! » qui n'a pas lieu d'être en 1867. Ce sont des accents de désarroi que *Filippo* développe davantage dans le monologue de l'infant en ouverture de l'acte IV. La scène des confidences de Carlos à Rodrigue a, en revanche, son pendant dans la rencontre Carlo-Perez en clôture de l'acte I d'Alfieri où ces deux personnages se jurent une amitié sacrée (I, 4) sans toutefois la révélation de la passion interdite. Ce sera la cabalette « Dieu ; tu semas dans nos âmes » (II, 1, 3).

Le deuxième duo Carlos-Élisabeth (II, 11, 4) peut être mis en regard de la première rencontre Carlo-Isabella (I, 2). Chez Verdi, le héros vient demander à celle qui est désormais devenue sa mère par la loi de plaider auprès du roi afin d'être envoyé dans les Flandres ; à une certaine froideur de mise de son interlocutrice, il s'indigne, déclare à nouveau son amour et faillit s'évanouir. Cette distance formelle se retrouve chez Alfieri au cours d'un entretien où il est vrai que les deux personnages ne sont pas encore au courant de la réciprocité de leur sentiment : il n'est nullement question des insurgés flamands mais plutôt des difficiles

²⁴ Sur la double facette historique et dramatique de la princesse Eboli, cf. aussi l'article de Borre Qvamme, *Les deux princesses d'Eboli : historique et dramatique*, in *Atti del II° Congresso...* cit., pp. 204-208.

relations père-fils, et Isabella se propose également d'intercéder, tout en refusant l'appellation de « madrigna »²⁵ (I, 2, 61) de la bouche de Carlo. De même, la vive réaction de Carlos est suscitée par la réplique « Mon fils ! » Cette entrevue secrète est interrompue par l'entrée soudaine du roi et de la cour (II, 1, 5) ; Philippe s'ouvre alors à Rodrigue et lui permet de l'approcher à tout moment (II, 1, 6), tandis que dans la version italienne il lui demande de surveiller Elisabetta. Dans *Filippo* nous assistons à une requête similaire lorsque le rôle-titre demande à Gomez d'observer son épouse pendant le dialogue qui va suivre (II, 1) à la différence que Rodrigue n'a rien à partager avec le courtisan surnois qu'est Gomez. Le thème politique du duo est également effleuré par Filippo dans la scène suivante, auprès d'Isabella (II, 2).

La question flamande, si chère à Posa et véhiculée par Carlos, retentit à la scène de l'autodafé : c'est à cette occasion qu'éclate la rivalité entre le père et le fils : Carlos demande à ce qu'on lui confie le Brabant et la Flandre au titre de ses droits de prince héritier, puis il dégaine son épée, menace le roi, avant que Rodrigue ne l'invite à lui remettre son arme (III, IV, 4). Nous retrouvons des traces de ce conflit à différents endroits de la tragédie. L'entretien Filippo-Isabella, auquel devait assister Gomez en secret, débouche sur une scène à trois avec Carlo, toujours sous le regard du conseiller (II, 4) : au cœur de l'altercation entre les deux hommes, c'est au monarque d'indiquer à son successeur la nécessité d'être précautionneux afin de pouvoir un jour régner, même si aucune allusion explicite n'est faite à un événement politique que ce soit ; faute d'être publique, la scène se déroule quand même en présence d'Isabella et de la cour, schématiquement représentée par Gomez. Carlo ne provoque pas son père de l'épée ; cependant, c'est pour ce même crime qu'il est accusé plus tard et qu'il est arrêté, sans toutefois l'intervention protectrice d'un Rodrigue ou d'un Perez (III, 5 ; IV, 2).

La réflexion solitaire de Philippe II en ouverture de l'acte IV de *Don Carlos* – son grand air « Elle ne m'aime pas ! » – est le reflet des accents prononcés par le souverain dans cette autre scène à trois de *Filippo*, bien que le tyran alfiérien abandonne ici toute attitude méditative, afin d'accabler ouvertement son épouse (V, 3). Suit l'entrevue avec le Grand Inquisiteur où le roi demande au représentant de l'Église l'autorisation de sacrifier un fils rebelle (IV, 1, 2). En 1775, cette requête est formulée

²⁵ Nous utilisons la traduction : Vittorio Alfieri, *Philippe II*, trad. par Ernest Foissac, Paris, Crès, 1910, p. 7 : « marâtre ».

bien avant le moment où Carlo est publiquement accusé d'avoir voulu attenter à la vie de Filippo, en la présence inquisitoriale de Leonardo, auquel s'ajoutent néanmoins Perez et Gomez (III, 5). L'acte IV de l'opéra affiche ensuite le tableau de la mort de Posa (IV, II, 1). Sans que cela n'apparaisse au grand jour, l'assassinat de Perez ouvre aussi la scène 4 de l'acte V d'Alfieri où Carlo a une réaction violente annonçant le désespoir de Carlos qui refuse à son père de reconnaître en lui un fils (IV, II, 2) ; altercation que la tragédie italienne introduit à l'acte précédent où l'infant est arrêté (IV, 2). La question de la trahison et des documents interceptés, dans le duo Carlos-Rodrigue, est en revanche avancée au cœur du premier dialogue Filippo-Isabella (II, 2).

L'épilogue des deux pièces peut aisément faire l'objet d'un dernier rapprochement. Bien que l'acte V de *Filippo* débute par un monologue de Carlo, nous retrouvons quelques éléments de la méditation du grand air d'Élisabeth « Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde » (V, 1) dans le dernier entretien Isabella-Carlo (V, 2) qui met en scène l'ultime adieu entre ces deux personnages. À l'acte précédent la reine donne libre cours à ses inquiétudes dans un bref soliloque (IV, 4), avant de s'entretenir avec Gomez et d'aborder l'éventualité de la fuite de Carlo (IV, 5), ce qui est sur le point de se réaliser dans le duo final Carlos-Élisabeth (V, 2). C'est à ce moment que le sacrifice de Posa est cité en exemple de grandeur d'âme pour Carlos. Fait irruption Philippe qui en appelle à la mort pour ceux qu'il considère comme des traîtres (V, 3), de la même manière que le réclame le Filippo alfiérien (V, 3).

*

Ces analogies de façade peuvent également se relever au niveau plus intrinsèque des choix poétiques. En effet, bien des récurrences ne sont dues qu'à l'appartenance à un commun héritage lyrique dont participent à la fois Alfieri et les librettistes du XIX^e siècle, et par conséquent Lauzières et Zanardini. Par ailleurs, nombre de ces correspondances sont le fruit de la versification en italien de l'original, puisqu'elles apparaissent déjà dans cette mouture.

En soulignant l'utilisation de la *gradatio*, des séries verbales, des paires d'adjectifs ou de substantifs, Fabrizi cite *Filippo* à deux reprises afin d'illustrer le premier phénomène (AF, 148). À ceci nous souhaitons ajouter la réplique de Carlo selon laquelle le roi « Chiuso inaccessibil core / di

ferro egli ha »²⁶ (I, 4, 204-205) qui fait précéder l'adjectif du participe passé. Nous retrouvons la même notion de fermeture du cœur paternel dans la bouche de Rodrigo – « Carlo del Re – suo genitore / Rinchiuso il cor – ognor trovò » (II, II, 3) – qui, par ailleurs, traduit du français²⁷, sacrifiant l'accumulation des qualificatifs, tout en gardant l'hyperbate. Tournure banalisée qui est aussi celle du semblant d'absolution de Filippo à l'égard de Carlo devant ses conseillers – « lo assolvo io già »²⁸ (III, 5, 269) –, alors que dans la scène correspondante de *Don Carlo*, c'est le roi qui s'enquiert auprès du Grand Inquisiteur : « Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano? » (IV, I, 2)²⁹. Ce même acte de *Filippo* affiche la métonymie de l'âme afin de définir Perez : « Alma sì fatta, / nasce ov'io regno? »³⁰ (III, 6, 310-311). La connotation y est tout de même négative, puisque ce personnage est déjà désigné comme un traître. À l'issue du duo Filippo-Rodrigo, le premier s'exclame : « Alfin, alfin trovai / Colui che l'alma ambì » (II, II, 6) dans une situation où le second n'est nullement tombé en disgrâce. La formule est d'autant plus saisissante que la figure de rhétorique est absente en français³¹, qu'elle s'applique au souverain devenu sujet et qu'elle apparaît dans la version de Ghislanzoni. Un certain langage métaphorique plutôt rabâché peut ainsi se reconnaître dans les deux œuvres : « a me lieve di speme un raggio / sul ciglio balenò »³² (V, 3, 172-173), avoue Carlo à son père dans l'épilogue ; le premier hémistiche du vers 173 se retrouve presque inchangé après la césure de la réflexion de Posa face à Carlo – « Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena! » (II, I, 3) – à un endroit où l'original évite la synecdoque³³, l'image de l'éclair convenant aussi bien à la représentation de la douleur que le rayon alférien à l'illustration de l'espoir.

Suivant toujours la leçon de Fabrizi, il est utile de rappeler que « *sangue e morte* sono due parole tematiche della poesia tragica alferiana »³⁴

²⁶ « Son cœur est insensible, impassible et fermé, / Aussi dur que le fer ».

²⁷ « Ah ! L'Infant Carlos, du Roi son père, / Trouva toujours le cœur fermé ».

²⁸ « Je pardonne ».

²⁹ Mais là aussi il s'agit d'une traduction, du moins pour ce qui est du verbe : « Si je frappe l'Infant, ta main m'absoudrait-elle ? »

³⁰ « Comment un tel produit aussi fou qu'impudent / Dans la ville où je règne un jour put-il éclore ! »

³¹ « Je trouve à cette heure bénie / L'homme dès longtemps attendu ! »

³² « Un joyeux / Et doux rayon d'espoir brilla devant mes yeux ».

³³ « Un éclair douloureux dans vos yeux étincelle ».

³⁴ « *sang* et *mort* sont deux mots thématiques de la poésie tragique alferienne ».

(AF, 149) et que le goût du dramaturge pour les expressions énergiques encourage « l'uso di nessi risultanti dall'unione dei più diversi sostantivi con i sintagmi 'di sangue' e 'di morte' »³⁵. *Filippo* ne fait pas exception à cet usage, et *Don Carlo* adopte souvent des procédés semblables. La dernière scène de 1775 voit couler des flots d'hémoglobine : « ecco l'acciario, / che gronda ancor del suo sangue fumante »³⁶ (V, 4, 242-243), s'écrie Gomez après la mort de Perez ; « Oh ferro!... / Te caldo ancora d'innocente sangue »³⁷ (V, 4, 256-257), lui répond l'infant horrifié ; « Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio... »³⁸ (V, 4, 279), constate le roi dans sa dernière réplique. « Di sangue tinto un rio » (V, 2) est aussi l'une des visions du dernier duo Carlo-Elisabetta ; c'est encore une traduction³⁹ et les victimes désignées ne sont pas les personnages eux-mêmes mais le peuple flamand que le héros veut sauver. Ainsi la mort de Posa éveille-t-elle une image proche de celle de l'épée ruisselante de sang – « È la tua man di sangue intrisa! »⁴⁰ (III, II, 2) – réaction de la versification de Zanardini non dépourvue d'intérêt car le participe passé est absent chez Lauzières⁴¹ (DC) – « Né sai qual puro sangue versato ha la tua mano! » (IV, II, 2) – qui définit ce sacrifice par un qualificatif rappelant l'épithète alfiérienne. Métaphore de la mort, le sang laisse parfois la place au mot plus concret. Le reniement de Carlo devance celui de Posa dans les propos de Filippo auprès du Grand Inquisiteur : c'est le moment déjà cité où le roi demande l'absolution par avance (IV, I 2). Dans la tragédie, cette solution est suggérée par Gomez, suscitant l'étonnement de Perez (III, 5, 154-155) qui prend la défense du prince par des termes annonçant la question du personnage verdien, ne serait-ce que dans l'hyperbate : « a morte il figlio / mai condannar nol può, né il debbe, un padre »⁴² (III, 5, 259-260).

³⁵ « l'utilisation d'associations issues de l'union des substantifs les plus variés et des syntagmes 'de sang' et 'de mort' ».

³⁶ « Elle est encor trempée / De son sang, qui goutte et fume ».

³⁷ « O fer encore chaud du sang de l'innocence ».

³⁸ « Ciel ! quel ruisseau de sang s'est près de moi formé ! »

³⁹ « Un fleuve teint de sang ».

⁴⁰ « Ta main a trempé dans son sang ! » (n.t.).

⁴¹ Il reprend textuellement le vers « Vous saurez quel sang pur a versé votre main ! »

⁴² « Un père ne peut pas, sans qu'il se déshonore, / Ne doit pas condamner son propre fils à mort ».

La version de Lauzières présente un autre passage qui diverge de la traduction de Zanardini⁴³, tout en se faisant l'écho des vers d'Alfieri. Au cours de l'affrontement Elisabetta-Filippo, la reine se souvient : « Quando Dio mi fe' tua sposa / Ero a Carlo fidanzata » (IV, 1, 3), d'après « Lorsque Dieu vous fit mon époux, / À l'Infant j'étais fiancée ! », malgré le changement de complément au sein du couple royal. Les récriminations de l'acte V de la tragédie se fixent également sur la situation d'Isabella – « mia sposa ell'era, / mia sposa, il sai »⁴⁴ (V, 3, 178-179) – dénoncée par un Carlo aussitôt démenti par l'intéressée – « ma non pria tua sposa / fui, che repressa in me tal fiamma tacque »⁴⁵ (V, 3, 222-223) –. Suit la scène de la prison où, à l'entrée de Rodrigo, Carlo réagit : « O Rodrigo, a te son / Ben grato di venir di Carlo alla prigion » (IV, II, 1). Comme chez Alfieri, la traduction préfère le lieu concret à la métaphore sépulcrale⁴⁶ : la forme est interrogative et s'adresse à Isabella mais le lieu est explicite et l'anastrophe de l'infinitif la même : « Ma, come or dunque a me venirne in questo / carcer ti lascia? »⁴⁷ (V, 2, 53-54).

*

À côté des récurrences d'un vocabulaire poétique commun, *Don Carlo* nous semble présenter quelques passages particulièrement dignes d'une lecture alférienne, dans la mesure où le texte italien est rarement redevable de son modèle français. Dans ce sens, l'acte II est le plus riche en analogies. Au premier tableau, dès ses retrouvailles avec Carlo, Rodrigo lui demande de partager avec lui sa douleur – « Carlo mio, con me dividi / Il tuo pianto, il tuo dolor ! » (II, 1, 3) – dans une exclamation que l'original prive de la référence aux larmes⁴⁸, alors que cela apparaît dans la scène avec Perez : « avrai compagno / inseparabil me d'ogni tuo pianto »⁴⁹ (I, 4, 217-218). Dans la version de Lauzières, Posa demande à l'infant de se confier au nom de leur amitié – « Dell'amicizia in nome, ed in memoria /

⁴³ C'est le célèbre « Ben lo sapete, – un dì promessa / Al figlio vostro – fu la mia man » (III, 1, 3) : « Vous le savez bien, – un jour promise / À votre fils – fut ma main » (n.t.).

⁴⁴ « Elle fut fiancée avant d'être victime, / Ma chère fiancée et vous le savez bien ».

⁴⁵ « Par votre volonté je devins votre femme. / Depuis, j'ai réprimé mon amour ; il s'est tu ».

⁴⁶ « Mon Rodrigue ! Il est beau / À toi de me venir trouver dans ce tombeau ! »

⁴⁷ « Mais dites-moi pourquoi, j'ai peine à le comprendre, / Au fond de mon cachot il vous laisse descendre ».

⁴⁸ « Mon Carlos, donne-moi ma part de tes douleurs ! »

⁴⁹ « Je veux prendre toujours une part de vos pleurs ».

Dei lieti giorni, deh! m'apri il tuo cor » (DC) – suivant Du Locle⁵⁰ mais en des termes qui reflètent la constatation d'impuissance du Carlo de 1775 : « e darti pur di amistà vera un pegno, / coll'apirti il mio core, oh ciel! nol posso »⁵¹ (I, 4, 223-224). La référence à l'amitié est néanmoins la même ainsi que la périphrase qu'évite Zanardini – « Versami in cor il tuo strazio crudele »⁵² (I, 1, 3) –. Identique dans les deux moutures, la cabalette s'épanche dans un serment de fidélité jusqu'à la mort (« Giuriamo insiem di vivere / E di morire insieme ») qui modifie quelque peu le texte d'origine⁵³ et s'inscrit dans le sillage de la tragédie : « Ma s'io ti chieggo, e bramo, / che a morir teco il tuo dolor mi tragga »⁵⁴ (I, 4, 234-235).

Au deuxième tableau, Rodrigo se charge de faire connaître la souffrance de son ami à Elisabetta par une attaque mettant en avant leur amour commun pour Carlo : « Carlo, ch'è sol – il nostro amore, / Vive nel duol – su questo suol. / E nessun sa – quanto dolore / Del suo bel cor – fa vizzo il fior. / In voi la speme – è di chi geme »⁵⁵ (II, II, 3). Ces vers du *cantabile* de Posa sont dignes d'intérêt à plus d'un titre, surtout dans les passages où ils divergent du modèle français. En effet, si « L'Infant Carlos, notre espérance » tait l'affection, dans *Filippo* le monologue introductif d'Isabella exprime le même genre de sentiment que la traduction – « Ma chi 'l vede, e non l'ama? »⁵⁶ (I, 1, 4) – préférant cependant le verbe conjugué au substantif. Ainsi Du Locle renonce à l'allusion à la douleur du vers 3 et la rime interne qui suit (« Et nul ne sait quelle souffrance / De son printemps flétrit les fleurs ! »), alors que nous retrouvons l'association 'dolore/cor' dès le premier entretien entre la reine et le prince qui se voit contraint de constater : « l'odio di me nel cor del padre, / quanto il dolore entro al mio cor, crescea »⁵⁷ (I, 2, 88-89), dans une tournure comparative construite sur ces parallélismes si chers

⁵⁰ « Au nom d'une amitié chère, / Des jours passés, des jours heureux ! / Ouvre-moi ton cœur, ô mon Carlos ».

⁵¹ « Je ne peux te donner le faible témoignage / En découvrant mon cœur à ta fidélité ».

⁵² « Verse donc dans mon cœur ce cruel déchirement » (n.t.).

⁵³ « Nous mourrons en nous aimant ! »

⁵⁴ « Mon désir / Est, sans que vous parliez, avec vous d'en mourir ».

⁵⁵ « Carlos qui seul – est notre amour, / Vit affligé – dans ce pays. / Et personne ne sait – quelle douleur / De ce beau cœur – a fané la fleur. / Au près de vous est l'espoir – de celui qui souffre » (n.t.).

⁵⁶ « Qui le voit sans l'aimer ».

⁵⁷ « La haine grandissait dans le cœur de mon père, / La douleur dans le mien ».

à Alfieri. De même pour l'« Ultima speme »⁵⁸ (I, 2, 119) qui martèle ce dialogue et que n'affiche nullement le livret parisien⁵⁹. Et c'est encore au cours de cette rencontre que l'infant se définit « infelice oppresso »⁶⁰ (I, 2, 26), comme le fait son homologue opératique qui s'exclame « Infelice! » (II, II, 4), là où la source se contente d'un « Hélas, je m'é gare ! ». Suit l'invocation à la pitié, réitérée par l'exclamation : « Ah ! Que du moins la pitié sainte / Dans votre regard m'ait parlé ! » La version italienne remplace la perception visuelle par une allusion plus secrète (« Ah ! perché mai parlar non sento / Nel vostro core qualche pietà! ») qui est aussi celle du langage tragique : « ...quel dolce fremer di pietà, che ogni alto / cor prova in sé... »⁶¹ (I, 2, 55-56). La cause de ce besoin de compassion est, bien sûr, l'amour sacrifié de Carlo pour Elisabetta que la traduction voit s'évanouir en un seul jour à cause de l'intervention d'une volonté supérieure – « ché avaro il ciel / Un giorno sol mi diè, e poi rapillo a me! » (II, II, 4) – en affichant une coordination verbale qu'Alfieri réitère en l'espace de quelques vers, afin de progresser vers l'attribution de ce malheur à l'autorité paternelle : « ...dal funesto giorno, / che sposa in un data mi fosti, e tolta »⁶² (I, 2, 69-70) ; « Tutto ei mi ha tolto il di, che te mi tolse »⁶³ (I, 2, 110). Cependant, cela est déjà dans le texte d'origine⁶⁴ comme ce sera le cas de la reprise de la même considération amère lors de l'ultime méditation solitaire d'Élisabeth⁶⁵ : « E quest'eternità un giorno sol durò » (V, 1). L'idée qu'un bien lui a été soustrait par la force prend forme de manière de plus en plus obsédante chez le Carlo alfierien : « invido son di un bene, / ch'ei mi ha tolto »⁶⁶ (III, 1, 36-37), réagit-il lors de sa deuxième entrevue avec la reine ; « sì, l'amo; e tolta / m'era da te »⁶⁷ (V, 3, 181-182), s'insurge-t-il auprès de son père, selon une formulation qui sera aussi celle de Filippo revendiquant avec Rodrigo que « Nulla val sotto il ciel il ben ch'ei tolse a me! » (II, II, 6), quoiqu'il

⁵⁸ « dernier espoir ».

⁵⁹ « O vous, sa mère, à ce cœur tendre / Rendez la force et le repos... »

⁶⁰ « malheur ».

⁶¹ « ...la douce sympathie / Que toute âme élevée a toujours ressentie... »

⁶² « ...le jour / Funeste [...] / Où votre main me fut et promise et ravie ».

⁶³ « Il m'a tout pris le jour qu'il vous a prise à moi ».

⁶⁴ « Le ciel avare / Ne m'a donné qu'un jour, et si vite il a fui ! »

⁶⁵ « Et son éternité n'a duré qu'un moment... ».

⁶⁶ « Je suis jaloux du bien que m'a ravi son bras ».

⁶⁷ « et je dis que je l'aime. / Vous qui m'avez ravi mon unique trésor ».

s'agisse à nouveau d'une traduction⁶⁸. Ce n'est plus le roi qui parle mais l'homme se confiant à l'ami qu'il espère fidèle. Le soldat, pour sa part, l'est déjà : « Voi serviste, lo so, fido alla mia corona », reconnaît la version italienne à un endroit où le modèle évite la référence explicite à la fidélité⁶⁹ tout en se faisant l'écho d'un compliment que le souverain de 1775 adresse à Gomez dans un but semblable, malgré le caractère opposé de son interlocuteur : « Tu fosti, il so, finora / il più fedel tra i fidi miei »⁷⁰ (II, 2, 6-7). L'atmosphère de suspicion est néanmoins la même : « entro al paterno seno / forse versò il sospetto »⁷¹ (I, 2, 93-94), s'inquiète Isabella à propos de la cour ; « La Regina... un sospetto mi tortura... », admet le Filippo verdien qui traduit d'après « La Reine... un soupçon me torture ! » Plus intéressante, la réplique qui circonscrit le lieu des intrigues (« Guarda dentro alla reggia! ») s'éloigne du vers original⁷² par une métonymie qui est aussi celle de l'infant alfiérien lorsqu'il doit se défendre de l'accusation d'iniquité de son père : « Nato in tua reggia... »⁷³ (IV, 2, 57). Ce même père qui deux actes auparavant reconnaît « Nobil fierezza »⁷⁴ (II, 4, 253) aux paroles de son fils, faisant allusion à une attitude que Posa partage entre sa réaction française (« Son âme est noble et pure ! ») et italienne (« Fiera ha l'alma insiem e pura! ») dans le but de défendre le prince, la pureté en moins. La bonne disposition du roi face à Rodrigo est explicite dans la réécriture de Zanardini qui, au sujet des Flandres, oppose la fonction à l'homme – « Ha nulla inteso il Re... »⁷⁵ (I, II, 6) – dans une formulation inexistante en français, alors que la scène correspondante fait inverser à Filippo les données de ses prérogatives par une injonction en chiasme à l'adresse de Perez : « Qui non vi ascolta il padre; il re qui v'ode »⁷⁶ (III, 5, 117).

À l'acte III, la scène de l'autodafé étale le mépris de Filippo à l'égard de son fils par le refus de lui confier le gouvernement des Flandres : l'accusation de hardiesse – « Tu chieder tanto ardisci! » (III, IV, 4) – est à

⁶⁸ « Rien ne vaut sous le ciel le bien qu'il m'a ravi!!!... »

⁶⁹ « Vous avez, je le sais, bien servi ma couronne... »

⁷⁰ « Je sais aussi que tu fus le modèle / De tous mes confidents, de tous le plus fidèle ».

⁷¹ « Et le soupçon, venin instillé goutte à goutte ».

⁷² « Tu m'as vu sur mon trône, et non dans ma maison ! »

⁷³ « Né dans votre cour... ».

⁷⁴ « noble fierté ».

⁷⁵ « Le Roi n'a rien entendu... » (n.t.).

⁷⁶ « C'est le roi, ce n'est pas le père qui l'écoute ».

l'image de l'affrontement père-fils chez Alfieri – « L'ardir v'aggiungi? »⁷⁷ (IV, 2, 40) – pourtant dépourvu de revendications politiques ; le texte français, pour sa part, se montre moins catégorique dans ce même désaveu : « qu'oses-tu prétendre ? » Chacun des deux tableaux de l'acte IV de *Don Carlo* fournit une réplique intéressante pour l'agencement d'un certain matériau linguistique, et ce en des lieux où la traduction s'éloigne de l'original. « Pietà mi fate »⁷⁸ (IV, I, 3), s'indigne Elisabetta accusée d'adultère par son époux, alors que la version française se borne à un plus sobre « Je vous plains ! » Chez Alfieri, ce n'est pas la compassion invoquée par un amant qui se meurt mais la pitié sardonique de l'infant défiant son père, même si c'est Perez qui l'écoute : « Tu, di pietà più che d'invidia degno »⁷⁹ (I, 4, 243). Ainsi, l'éclair douloureux aperçu par Rodrigue dans les yeux de Carlos à l'acte II se mue en pleurs, lorsqu'il lui avoue qu'il va mourir, en renouvelant une synecdoque – « Sul tuo ciglio il pianto io miro » (IV, II, 1) –, absente en français⁸⁰, que ne dédaigne pas le monarque tragique devant ses conseillers : « Il pianto / mi sta sul ciglio »⁸¹ (III, 5, 58-59). Relevons enfin les adieux réitérés entre la reine et l'infant (version Lauzières) où à l'« Addio » de l'un répond l'« Eterno addio » (V, 2) (DC) de l'autre⁸², à l'endroit même où, dans *Filippo*, Isabella adresse son « ultimo addio » (V, 2, 124) à Carlo.

*

S'il n'était nullement dans nos intentions de nier la filiation schillerienne du *Don Carlos* verdien en faveur d'improbables ascendants alfiériens, ce triple parcours à travers la structure et la langue de l'opéra, surtout dans ses versions en italien, nous a permis de relever des correspondances entre les versifications de Lauzières-Zanardini et les vers du *Filippo* d'Alfieri. Un dramaturge jeune et inexpérimenté que ne désavouera pas l'auteur même plus âgé. Sans vouloir faire de *Don Carlo* un chef-d'œuvre du théâtre italien en vers, une certaine proximité avec le langage poétique traditionnel et avec les tournures de la tragédie de 1775 nous permet d'atténuer l'accusation d'indécence d'une très mauvaise traduction. Pour

⁷⁷ « Vous ajoutez l'audace ».

⁷⁸ « Vous me faites pitié » (n.t.).

⁷⁹ « Plus digne de pitié que de regards jaloux ».

⁸⁰ « Dans tes yeux tout baignés de larmes ».

⁸¹ « J'ai les larmes aux yeux ».

⁸² En français nous avons par deux fois « pour toujours ».

conventionnelle qu'elle puisse paraître⁸³, la langue de *Don Carlo* est très riche en ces *parole sceniche* que le compositeur est si enclin à demander à ses librettistes, même en français⁸⁴. Par ailleurs, la musique de Verdi est toujours sublime dans les deux langues et c'est cela le plus important ! Le débat nous semble donc quelque peu stérile de savoir s'il faut privilégier un original rarement joué, malgré les efforts d'une quarantaine d'années, ou des adaptations ayant fait le tour du monde. Devons-nous préférer « Dieu, tu semas dans nos âmes » à « Dio che nell'alma infondere » ? « Elle ne m'aime pas ! » ou « Ella giammai m'amò!... » ? « Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde » ou « Tu che le vanità conoscesti del mondo » ? Peu importe, pourvu que l'œuvre ne quitte jamais l'affiche dans la version de Méry-Du Locle ou dans celle de Lauzières-Zanardini. Quant à une certaine distanciation qu'engendrerait une expression textuelle figée, nous pouvons aussi nous demander si ce n'est pas ce que nous nous attendons des personnages lorsque nous nous rendons à l'opéra. Encore plus pour une œuvre comme *Don Carlos* qui met en scène des êtres profondément transformés par la légende, par le mythe. Ont-ils vraiment besoin de descendre de leur niche – comme le rappelait Pintorno –, de devenir humains, mortels parmi les mortels, au détriment d'une évasion fantastique qui, si elle peut s'effacer, reste néanmoins l'une des caractéristiques fondamentales de l'illusion comique ?

Sigles

AF = Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (avril 1976), pp. 135-155.

ASO = Verdi, *Don Carlos*, « L'Avant-Scène Opéra », 90-91 (septembre-octobre 1986).

⁸³ Fabrizi parle aussi de langage monocorde dans les tragédies d'Alfieri – dont justement *Filippo* – ayant servi le propos de Cammarano, (AF, 154).

⁸⁴ Cf. par exemple les lettres du 16 et du 21 juin 1866 de Verdi à Du Locle au sujet de l'acte IV de *Don Carlos* in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1947, vol. IV, pp. 163-165.

DC = DON CARLO | OPERA IN CINQUE ATTI | PAROLE DI MÉRY e CAMILLO DU LOCLE | MUSICA DI | G. VERDI | TRADUZIONE ITALIANA DI ACHILLE DE LAUZIÈRES | DA RAPPRESENTARSI | AL R. TEATRO DELLA SCALA | Carnevale-Quaresima 1868-69 | R. STABILIMENTO RICORDI | MILANO-NAPOLI-FIRENZE [...].

FA = Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.

GP = Giuseppe Pintorno, *L'importanza della lingua nelle opere di Verdi*, in *Verdi, l'Europe et la France, Actes du colloque pour le centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi (Strasbourg, 26-27 janvier 2001)*, Strasbourg, Istituto Italiano di Cultura, 2002, « Zibaldone », pp. 115-131.

JB = Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985-1988, 3 voll.

JS = Johannes Streicher, *Schiller e il "Don Carlos" nell'opera italiana prima di Verdi*, in *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca*, Laaber, Laaber, 2002, pp. 217-247.

LL = Luciano Lugnani, *Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di "Don Carlos"*, Napoli, Liguori, 1999.