



HAL
open science

Sur les pas de Racine : les deux Fedra de Luigi Romanelli pour Ferdinando Orlandi et Giovanni Simone Mayr

Camillo Faverzani

► To cite this version:

Camillo Faverzani. Sur les pas de Racine : les deux Fedra de Luigi Romanelli pour Ferdinando Orlandi et Giovanni Simone Mayr. Camillo Faverzani. L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra, Université Paris 8, pp.67-94, 2012, " Travaux et Documents ", 53, 978-2-911860-53-5. hal-00745568

HAL Id: hal-00745568

<https://hal.science/hal-00745568>

Submitted on 5 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Sur les pas de Racine : les deux *Fedra* de Luigi Romanelli pour Ferdinando Orlandi et Giovanni Simone Mayr

Camillo Faverezani
Université Paris 8

Quelque six mois seulement séparent la création de la *Fedra* de Ferdinando Orlandi¹ au Teatro Nuovo de Padoue de la pièce homonyme de Giovanni Simone Mayr à la Scala de Milan, respectivement le 10 juin et le 26 décembre 1820. Chacune de ces représentations marque un moment important dans le calendrier du théâtre où elle voit le jour, puisque dans le premier cas elle commémore à la fois le début de la *fiera del santo* et la réouverture de la salle après restauration², tandis que dans le second elle inaugure la saison de carnaval 1820-1821. C'est pourquoi les deux institutions mettent une pointe d'honneur à proposer une distribution d'envergure³ et un important ap-

¹ Ce n'est pas le lieu ici de fournir des fiches biographiques sur l'un ou sur l'autre des intervenants, cette tâche étant le plus souvent magistralement accomplie par les dictionnaires et les encyclopédies consacrés à la musique et à l'opéra dans beaucoup de langues et de pays différents. Cependant, la réputation posthume de Ferdinando Orlandi (1774-1848) étant moins bien établie que celle de Giovanni Simone Mayr (1763-1845), rappelons que ce compositeur d'origine parmesane est l'élève de Ferdinando Paër et qu'il a poursuivi sa formation à Naples avec Giacomo Tritto. Conjointement à une carrière opératique d'une vingtaine d'années (1800-1820) qu'il mène surtout en Italie du Nord (Parme, Milan, Florence, Bologne, Venise, Brescia, Turin, Novare) et à Rome, il faut également signaler ses compositions de musique vocale et sacrée et son activité suivie d'enseignant à Milan, à Munich et à Stuttgart, puis à Parme. *Fedra* est son dernier titre lyrique. On l'a dit très ami de Gioacchino Rossini (cf. Nestore Pelicelli, *Musicisti in Parma dal 1800 al 1860*, « Note d'archivio per la storia musicale », XII, 6 (novembre-décembre 1935), p. 320).

² Cf. Luigi Lianovosani, *Bibliografia melodrammatica di Luigi Romanelli*, Milano, Ricordi, 1878, p. 34 (par la suite, nous nous référerons à cet ouvrage par le sigle LL, suivi du renvoi aux pages.).

³ À Padoue, à côté de Giuseppina Grassini (*Fedra*), Carlo Cauvini (Teseo) et Giovanni De Begnis (Teramene), remarquons la jeune Giuditta Pasta dans le rôle en travesti d'Ippolito ; à Milan, *Fedra* est incarnée par Teresa Belloc, Teseo par Nicola Tacchinardi, Ippolito par Adelaide Tosi et Teramene par Pio Botticelli.

pareil scénique. Si le livret de la Scala ne se limite qu'à rappeler le nom prestigieux du scénographe – « Le Scene sono tutte nuove, disegnatte e dipinte dal sig. Alessandro Sanquirico »⁴ –, celui de Padoue s'évertue à donner non seulement le nom des deux scénographes – et à souligner à son tour qu'il s'agit de scènes entièrement nouvelles – mais aussi celui du machiniste, du costumier, de l'accessoiriste, du chef des chœurs, du souffleur et de tous les musiciens⁵.

Pour ce qui est du sujet, rien de singulièrement étonnant à ce que ces deux compositeurs se penchent sur un même personnage, et dans des villes assez proches, phénomène que nous pouvons attribuer à un certain effet de mode⁶. Il est en revanche plus surprenant que les livrets respectifs

⁴ Nous lisons dans l'édition originale du livret : FEDRA | MELODRAMMA SERIO | IN DUE ATTI | DI | *Luigi Romanelli* | DA RAPPRESENTARSI | NELL'IMPERIALE REGIO TEATRO | ALLA SCALA | *il carnevale dell'anno 1821.* | MILANO | DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA | [...], p. 5 : « Toutes les Scènes sont nouvellement dessinées et peintes par M. Alessandro Sanquirico » (dans notre traduction, comme pour toutes les autres citations en italien). C'est à ce même endroit qu'apparaît le nom de Mayr, après celui des chanteurs. Pour les renvois de toutes les pièces de théâtre, nous utilisons les chiffres romains pour les actes et les chiffres arabes pour les scènes. Bien entendu, l'année 1821 indique la saison de carnaval qui débute traditionnellement le lendemain de Noël, donc en décembre 1820.

⁵ Cf. la première édition du poème : FEDRA | MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | IN PADOVA | PER L'APERTURA | DEL NOBILISSIMO NUOVO TEATRO | NELLA PROSSIMA FIERA DEL SANTO 1820 | POESIA ESPRESSAMENTE COMPOSTA | DAL SIG. LUIGI ROMANELLI | [...] | CON MUSICA NUOVA | DEL SIG. MAESTRO FERDINANDO ORLANDI | [...] | PADOVA | NELLA TIPOGRAFIA PENADA, pp. 6-8.

⁶ Bien que le personnage de Phèdre ne se soit pas hissé au premier rang des héroïnes opératiques d'ascendance tragique, faute d'œuvre-phare qui se serait durablement inscrite au répertoire, telle Médée (Cherubini) ou Sémiramis (Rossini), un grand nombre de pièces lyriques lui sont néanmoins consacrées. Dans les années proches des deux créations qui nous intéressent, signalons *Fedra ossia Il ritorno di Teseo* (1803) de Giuseppe Nicolini sur un livret de Michelangelo Prunetti, ainsi que la *Fedra* (1824) de John Fane Burghersh et les deux ballets de Francesco Schira (1838) et de Giuseppe Villa (1842). Pour les XVII^e et XVIII^e siècles, évoquons *La Fedra* (1661) de Francesco Vannarelli sur des vers de Domenico Montio, *Fedra incoronata* (1662) de Johann Kaspar Ferdinand Kerli sur des paroles de Pietro Paolo Bissari, *Phædra and Hippolitus* (1753) de Thomas Roseingrave (livret de Edmund Smith), *Phèdre* (1786) de Jean-Baptiste Lemoine (vers de François-Benoît Hoffmann), *Fedra* (1788) de Giovanni Paisiello sur un poème de Luigi Bernardo Salvioni qui reprend *Ippolito e Aricia* (1759) de Carlo Innocenzo Frugoni, déjà pour Tommaso Traetta, de même que le ballet de Gasparo Angiolini (1789). Aux XIX^e et XX^e siècles, les deux musiques de scène destinées à accompagner la tragédie de Racine par Stanislaw Moniuszko (1860) et par Jules Massenet (1900), la *Fedra* (1915) d'Idebrando Pizzetti qui adapte lui-même la tragédie de Gabriele D'Annunzio, la rapsodie tragique (1915) de Romano Romani sur des paroles d'Alfredo Lenzone, la musique de scène (1926)

affichent la signature de Luigi Romanelli⁷ et que ce librettiste ait senti le besoin de porter à la scène deux pièces complètement différentes. Sans doute n'était-il pas question, après la première padouane, de réutiliser le même texte pour la création milanaise. La page de garde de juin tient tout particulièrement à souligner le caractère de nouveauté de la pièce, dont la « *poesia espressamente composta* »⁸ pour « *musica nuova* »⁹, alors qu'en décembre l'originalité de la musique n'est mentionnée que plus loin, avec le nom du compositeur : pour l'inauguration d'une saison comme celle du carnaval milanais, il est probablement superflu de le préciser davantage. Toutefois le poète prend le soin de s'en expliquer lui-même dans son *Argomento* avec maints détails : « *Lo stesso argomento fu da me trattato in un Melodramma, che si rappresentò in Padova nell'occasione dell'ultima fiera detta del Santo. Ma il presente Melodramma, fuorchè la sostanza del fatto, nulla ha di comune col primo nè per la condotta, nè per la versificazione; imperciocchè la diversità del Teatro, la qualità degli Attori, ed altre circostanze esigevano, che la composizione fosse del tutto nuova* »¹⁰ (p. 4). C'est d'ailleurs le seul paragraphe qu'il ajoute à sa première introduction où il fait suivre le résumé de l'action par une

d'Arthur Honegger pour servir le texte de D'Annunzio et la tragédie lyrique (1988) de Sylvano Bussotti, également auteur du livret, ainsi que la cantate (1975-1976) de Benjamin Britten sur une traduction du texte de Racine par Robert Lowell et les ballets *Phèdre* (1950) de Georges Auric (sur un sujet de Jean Cocteau et pour la chorégraphie de Serge Lifar) et *Phædra's dream* (1962) de Robert Starer (chorégraphie de Martha Graham). Sous un titre différent, il faut aussi citer *Hippolyte et Aricie* (1733) de Jean-Philippe Rameau sur des paroles de Simon Joseph Pellegrin et *Ippolito* (1745) de Christoph Willibald Gluck sur un poème de Giovanni Gorini Corio.

⁷ Romain de naissance, milanais d'adoption, Luigi Romanelli (1751-1839) fut professeur de déclamation au conservatoire de la capitale lombarde et poète attitré de la Scala où il crée la plupart de ses nombreux *melodrammi* qu'il recueille lui-même dans une édition complète en huit volumes (Milano, Pirola, 1832-1833 – sigle LR suivi du renvoi au tome en chiffre romain et aux pages en chiffres arabes ou romain, selon le cas –). Parmi les compositeurs dont il a servi la musique, en plus de Mayr et d'Orlandi, relevons notamment Nicola Zingarelli, Nicola Vaccai, Gioacchino Rossini, Saverio Mercadante et Giovanni Pacini.

⁸ « poésie expressément composée ».

⁹ « musique nouvelle ».

¹⁰ « J'ai traité ce même sujet dans un *Melodramma* que l'on a représenté à Padoue à l'occasion de la dernière foire que l'on appelle du *Saint*. Mais, en dehors des faits essentiels, ce *Melodramma* n'a rien en commun avec le précédent, que ce soit dans la matière ou dans la versification, étant donné que le Théâtre, différent, la qualité des Acteurs, et d'autres circonstances exigeaient que la composition fût entièrement nouvelle ».

allusion furtive à la source racinienne de 1677, cependant que nulle allusion n'est faite aux ascendants, anciens et modernes, de Racine¹¹.

Romanelli semble donc exclure tout lien direct entre le livret pour Orlandi et la pièce pour Mayr. Toutefois il n'est pas impossible que les deux compositeurs aient croisé leur chemin autour de ces ouvrages et, même s'il est peu probable que le second ait assisté aux représentations padouanes du printemps 1820, il n'est pas impossible qu'il ait pris connaissance de la partition du premier qui à cette époque est toujours enseignant à Milan. Par ailleurs, dans l'édition en volume de ses *melodrammi*, Romanelli se souvient que « Le notizie del successo, che la *Fedra* ebbe in Padova, invogliarono dello stesso argomento il sig. Maestro Mayr »¹². Pour sa part, Orlandi peut aisément avoir suivi la création de la fin de l'année. En tout cas, ce travail sur un sujet commun est loin d'avoir suscité l'émotion qui avait troublé la tâche du *maestro* bavarois une quinzaine d'années auparavant. En effet, comme le relate le premier biographe de Mayr, entre la fin 1804 et le début de l'année suivante, une cabale avait été montée contre lui à l'occasion de la composition de l'opéra *Eraldo ed Emma* pour la Scala : prétextant l'excessive lenteur du musicien, la direction du théâtre, qui craignait pour l'homogénéité de l'œuvre en question, avait préféré lui retirer la commande et confier son achèvement justement à Orlandi et à Vincenzo Lavigna. En réalité, la négligence était plutôt à inscrire sur le compte du librettiste – Gaetano Rossi – qui tardait à remettre son texte complet et d'un lumbago qui avait cloué le musicien au lit¹³. C'est un de ces regrettables événements qui poussent Mayr à s'éloigner progressivement du monde du théâtre et à se consacrer de plus en plus à l'enseignement et à la musique sacrée¹⁴. La première du 26 décembre,

¹¹ Rappelons que s'il puise essentiellement chez Euripide et Sénèque, Racine emprunte certains éléments de sa pièce à Théocrite, à Virgile et à Ovide, voire à Plutarque. À l'époque moderne, entre l'*Hippolyte* (1573) de Robert Garnier et la *Phèdre* (1677) rivale de Jacques Pradon, évoquons les autres *Hippolyte* de Guérin de La Pinelière (1635), de Gabriel Gilbert (1647) et de Mathieu Bidar (1675), de même que le *Bellérophon* (1671) de Philippe Quinault et l'*Ariane* (1672) de Thomas Corneille.

¹² « La nouvelle du succès obtenu par *Fedra* à Padoue donna envie au *maestro* monsieur Mayr de composer sur ce même sujet » (cf. aussi LL, 34-35).

¹³ Cf. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di PierAngelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000, pp. 88-89 ; il s'agit de l'édition en volume des 54 chapitres publiés dans la « Gazzetta musicale di Milano » juste après la mort de Mayr, entre 1846 et 1848 (GC).

¹⁴ À ce sujet, cf. aussi John Stewart Allitt, *J.S. Mayr: father of the 19th century Italian Music*, Shaftesbury, Element Books, 1989, pp. 63-64 (JSA).

cependant, n'en fut pas une à part entière, puisque la rivalité entre Teresa Belloc, interprète de Fedra, et Adelaide Tosi, dans le rôle d'Ippolito, avait poussé les supporters de cette dernière à accueillir son dernier air par un tel éclat d'applaudissements et de cris que la représentation avait dû être interrompue et la scène finale de Fedra n'avait été représentée que le deuxième soir¹⁵.

Malgré le succès dont nous parle Girolamo Calvi (GC, 188), l'avant-dernier opéra de Mayr est loin d'avoir connu la fortune de ses titres les plus célèbres, tels *La rosa bianca e la rosa rossa* et *Medea in Corinto* (1813). Dans son *Avvertimento* de 1833, Romanelli se montre d'ailleurs assez critique à l'égard du maestro (LR, VI, 103). Il est néanmoins intéressant de relever que Giuseppe Verdi possédait un exemplaire de la partition¹⁶. L'œuvre a été recréée au printemps 2008 au Staatstheater Braunschweig.

Pour notre lecture racinienne de ces livrets de Romanelli, nous nous proposons de mettre d'abord en parallèle la trame des deux moutures, afin de faire ressortir les points de rencontre et les décalages entre elles et vis-à-vis de leur source française commune. Les analogies et les écarts des textes opératiques seront ensuite abordés lors d'un rapprochement des partitions, ce qui devrait nous permettre de faire également ressortir la structure profonde de chaque ouvrage, ainsi que la manière d'entendre les personnages. Lecture qui nous ramènera au texte archétypal dont nous analyserons enfin les échos dans les vers du poète italien.

Dans ses deux versions de 1820, le *melodramma* réduit les cinq actes d'origine à deux. Chez Orlandi, les scènes se répartissent respectivement en nombre de douze et de dix pour chaque partie, alors que chez Mayr nous en comptons neuf et onze, ce qui rend les deux textes de taille assez comparable, contre les trente scènes de Racine (cinq, six, six, six et sept pour chacun des actes). Le nombre de personnages passe de huit à six dans les deux cas. Si Phèdre, Thésée, Hippolyte et Théràmène retrouvent

¹⁵ Cf. Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1820-1830*, London, Opera Rara, ORCH 104, 1994, pp. 18-20 (JC ; cf. aussi LR, VI, 103).

¹⁶ Cf. Wolfgang Gropper, *Vorwort*, OehmsClassics Musikproduktion GmbH, 2009, p. 6 ; il s'agit du livret d'accompagnement du seul enregistrement existant de l'œuvre ; nous avons pu consulter l'exemplaire manuscrit de la partition au Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milan (Part. Tr. ms. 210).

leur équivalent italien chez Fedra, Teseo, Ippolito et Teramene, Œnone devient Atide ; en revanche, Romanelli sacrifie Aricie et sa confidente Ismène, et Panope, femme de la suite de la reine, tandis qu'il crée Filocle, dans l'entourage du souverain. Les chœurs des grands du royaume et du peuple du mois de juin sont relayés par les soldats de Teseo, les chasseurs d'Ippolito, des jeunes filles et à nouveau la foule populaire, en décembre. L'action se passe à Trezene, comme jadis à Trézène.

Bien que les livrets d'opéra se soucient rarement des unités classiques, les deux poèmes de Romanelli semblent presque spontanément s'inscrire dans cette tradition. Ferme dans la tragédie, l'unité de lieu, affichée dans la désignation de la ville de Trézène/Trezene, se trouve légèrement bousculée dans les textes musicaux qui ponctuent certains changements de scène d'un nouveau décor. Ainsi, entièrement située dans le palais sauf pour l'épilogue qui se déplace sur le front de mer (II, 9), au Teatro Nuovo l'action passe-t-elle d'un atrium (I, 1) au cabinet de la reine (I, 8) et à la place de Trezene (I, 11), pour revenir en ces mêmes lieux (II, 1, 3, 7) et faire un détour par les appartements royaux (II, 5). Cependant qu'à la Scala, elle commence devant des arcades extérieures (I, 1) pour se transposer à son tour dans le cabinet de la reine (I, 4), puis sans un bois sacré (I, 5) et dans le port (I, 8), avant de retourner dans ce même bois (II, 1), de visiter l'atrium du palais (II, 5) et de se terminer aussi à proximité de la mer (II, 10)¹⁷. L'unité de temps reste plutôt implicite, tant en 1677 qu'en 1820, aucune référence spécifique ne pouvant permettre de suivre l'évolution de la journée du lever au coucher du soleil. Elle ne peut néanmoins être remise en cause. L'unité d'action, quant à elle, apparaît encore plus serrée dans les adaptations opératiques que dans leur source, suite à la suppression du personnage d'Aricie, son histoire passionnelle avec Hippolyte pouvant être assimilée à une ébauche de trame secondaire. De même que le dramaturge français justifie son choix d'avoir réservé une place non négligeable à la jeune femme¹⁸ – rôle

¹⁷ Sur l'unité de lieu, cf. aussi ce qu'avance Romanelli lui-même (LR, III, III-IV) et Agostino Ziino, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, in *Atti del convegno di studi "Haydn e il suo tempo"* (Siena, Accademia Musicale Chigiana-Università di Siena, 28-30 agosto 1979), « Chigiana », XXXVI (nuova serie n. 16), 1979 [Firenze, Olschki, 1984], p. 199.

¹⁸ « Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa, et en eut un fils, après qu'Esculape l'eut ressuscité » (Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, in *Œuvres complètes*, par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, p. 818 ; c'est à cette édition que nous nous rapporterons pour les citations du texte ; en plus du renvoi aux actes et aux scènes, nous donnerons également la numérotation des vers, si nécessaire ; P pour la préface).

le plus souvent absent de la tradition antique qu'il dit avoir pris chez Virgile et qu'il désigne en tant qu'objet d'une « quelque faiblesse » chez Hippolyte –, le librettiste italien se sent obligé de conclure sa première préface en précisant les raisons de sa disparition :

Fu da *Racine* introdotto nella famosa sua tragedia, che porta lo stesso titolo, il personaggio d'Arícia, ultimo rampollo della reale antica stirpe de' Pallantidi, distrutta da Tesèo. Se per ciò sia stata fatta una giusta critica a quell'insigne Autore, non tocca a me il giudicarne: so bene, che per diverse ragioni in una tragedia per musica il personaggio d'Arícia, che io mi sono contentato di far conoscere per semplice racconto, avrebbe recato imbarazzo, anzi che giovamento, all'azione¹⁹ (p. 4).

Les deux opéras s'ouvrent sur un chœur qui met en avant l'agitation de tous à cause de l'absence prolongée de Teseo (I, 1) ; cependant, leur composition et le lieu où ils se trouvent confèrent au début de chaque pièce une allure bien différente : chez Orlandi, ce sont les grands du royaume, rassemblés dans l'atrium du palais, qui s'interrogent sur la mort du roi ou sur son inconstance en amour, éventualité aussitôt démentie par une autre partie du chœur ; alors que chez Mayr c'est le peuple lui-même, devant des arcades extérieures, qui se soucie du sort du héros, de la douleur de Fedra et d'Ippolito – également évoquée dans la première mouture – et du retard de Teramene parti à sa recherche. Inquiétudes qui relaient en quelque sorte la première scène de la tragédie²⁰ où Hippolyte fait part à Théràmène de sa résolution de se rendre sur les pas de son père, après avoir déclaré à son gouverneur son amour pour Aricie (I, 1). Sacrifiée à la Scala, cette introduction est en revanche conservée à Padoue où, après un bref monologue d'Atide se plaignant de l'état de santé de Fedra (I, 2) – sur le modèle de la rencontre furtive d'Énone avec Hippolyte et Théràmène (I, 2) –, Ippolito avoue sa passion à Teramene (I, 3), avant de s'apprêter à son tour à partir (I, 4). À Milan, le précepteur se borne à communiquer la nouvelle de la captivité d'un maître dont la valeur lui fait néanmoins espérer un soudain retour (I, 2) ; il s'alarme cependant de la réaction de Fedra et d'Ippolito à ce sujet

¹⁹ « Dans sa célèbre tragédie du même titre, *Racine* introduit le personnage d'Arícia, dernier rejeton de l'ancienne lignée royale des Pallantides, éteinte par Thésée. Ce n'est pas à moi de juger s'il a été bon de critiquer cet éminent Auteur à ce sujet : pour plusieurs raisons, je sais bien que le personnage d'Arícia aurait été plus une source d'embarras qu'un avantage pour l'action d'une tragédie en musique ; je me suis donc contenté de le faire connaître par un simple récit ».

²⁰ Il ne nous semble pas nécessaire de rappeler ici la succession des événements de *Phèdre* ; nous retrouverons cependant la référence à bien des scènes de la tragédie dans l'analyse qui suit, visant à mettre en parallèle la trame des livrets.

(I, 3). Après un changement de décor qui nous mène dans un cabinet privé paré d'une image de Vénus, la tristesse de la reine, introduite par un chœur de jeunes filles, nourrit son *aria di sortita*, aussitôt relayée par l'aveu fait à Atide de la passion envers le prince (I, 4), comme déjà chez Racine (I, 3). Au Teatro Nuovo, en revanche, l'apparition de Fedra se greffe sur l'entretien Ippolito-Teramene, puisque la belle-mère vient interroger le jeune homme au sujet de la rumeur de son départ, essaie de l'en dissuader et s'avance vers la révélation de ses sentiments (I, 5), quelque peu à la manière du dialogue de l'acte II racinien mais sans aller jusqu'à la déclaration d'amour (II, 5). Suit un nouveau chœur des grands annonçant la mort du roi, ce qui engendre le désespoir des deux interlocuteurs (I, 6), cependant que la version de la Scala confie cette tâche à Filocle (I, 6) intervenant après l'air d'Ippolito sur le point de quitter le bois sacré de Diane dans l'espoir de retrouver son père²¹ (I, 5) ; cela n'est pas sans évoquer la scène racinienne où Panope apporte ce même triste message à l'héroïne et à sa confidente (I, 4). Toutefois, la nouvelle n'est communiquée qu'à Teramene – même si Atide l'entend en cachette – qui prend le soin de la taire à Ippolito (I, 6). C'est donc à Fedra d'informer Ippolito de la disparition de Teseo, après lui avoir déclaré sa passion, ce qui provoque l'indignation du prince et la conséquente imploration de la reine pour qu'il la tue (I, 7), d'une manière assez proche de sa forme originelle (II, 5). À Padoue, la scène des aveux est reportée après l'air de la protagoniste²² et un récitatif au cours duquel Teramene prévient Atide que la succession de Teseo partage le peuple entre les fidèles d'Aricie, héritière des Pallantides, les sympathisants des enfants de Fedra et les amis d'Ippolito (I, 7) ; la confidente s'empresse de rejoindre sa maîtresse dans son cabinet, afin de lui rapporter des événements qui peuvent toujours nourrir l'espoir de conquérir le cœur du jeune homme (I, 8) ; c'est un moment qui puise en partie à la scène où Phèdre croit pouvoir enfin séduire Hippolyte en lui faisant miroiter le trône (III, 1), à cette différence de taille que la déclaration d'amour n'a pas encore eu lieu : la cabalette de l'air de la reine sert d'ailleurs d'invocation à la mort après le refus du prince (I, 9). La scène est ainsi prolongée par l'irruption du chœur en liesse pour le retour de Teseo ; Fedra tremble de peur mais Atide se promet d'affronter elle-même le roi (I, 10). Bien que limitées à un bref aparté, ces répliques de la suivante

²¹ Vraisemblablement conçue en récitatif par le librettiste, cette partie n'a pas été mise en musique par Mayr.

²² Comme nous l'expliquons plus loin, lorsqu'il s'agit des morceaux musicaux de la partition d'Orlandi, nous ne procédons que par induction à partir du livret.

s'inscrivent quelque peu dans le sillage de l'entrevue où la nourrice fait part à Phèdre de l'arrivée de son époux (III, 3). À la Scala, le débarquement du héros suscite un nouveau changement de décor : dans le port, le peuple chante un hymne au bateau à l'approche et donne libre cours à son allégresse, lorsqu'il reconnaît son maître qui en descend (I, 8). L'apparition du personnage est assez semblable dans les deux versions opératiques dans la mesure où elle donne lieu à son *aria di sortita*. Sur la place de Trezene, la version Orlandi donne la parole aux soldats du roi ; ce dernier s'étonne quand même de la froideur d'Ippolito et de l'absence de Fedra (I, 11), cependant que chez Mayr l'air du revenant met en avant sa joie de retrouver des lieux chéris et la constance de ses sentiments de père et d'époux (I, 8). Suivant la tradition, le finale de chacun des opéras appelle l'ensemble des acteurs à la scène autour de Teseo, amplifiant l'issue de l'acte III racinien qui voit le héros d'abord s'entretenir brièvement avec Phèdre (III, 4), pour dialoguer ensuite plus longuement avec son fils (III, 5). À Padoue, la froideur de Fedra et le laconisme d'Ippolito ne font que renouveler les soupçons de Teseo qui met ouvertement en cause la fidélité de ce dernier ; secondé par la reine elle-même, Teramene accourt à l'aide, sans toutefois parvenir à apaiser entièrement l'irritation du guerrier (I, 12). À Milan, la colère du souverain s'adresse à la fois à son épouse et à son fils ; ce dernier voudrait révéler à son père les arcanes de la conjoncture mais il s'y refuse de crainte de ne le peiner davantage, tandis que Teramene ne comprend guère la situation ; Fedra et Ippolito amorcent quand même une réconciliation avec Teseo, bien que la première invoque déjà la mort (I, 9).

À quelques exceptions près, nous pouvons d'emblée relever que l'acte II des adaptations opératiques avance de manière moins disparate d'une version à l'autre. Dans le même atrium qu'à l'acte I, le livret pour Orlandi débute par un chœur des grands désespérant du retour du bonheur (II, 1), alors que le tableau analogue de Mayr se situe à nouveau dans le bois sacré et que la réplique est donnée aux chasseurs, confiants en la bonne étoile de Teseo (II, 1). Suit, dans les deux moutures, un trio entre Teseo, Ippolito et Teramene : au Teatro Nuovo, les bonnes dispositions du père envers son fils butent contre le silence du second (II, 2) ; cependant qu'à la Scala, se révélant plus loquace, le jeune homme dit son amour filial avant d'avouer une offense qui reste néanmoins toujours cachée (II, 2). La situation renoue à nouveau avec la scène 5 de l'acte III matriciel, bien que l'amorce de l'aveu d'un affront contre son père puisse nous renvoyer à la confession plus tardive d'Hippolyte, dévoilant son amour

pour Aricie (IV, 2). Chez Racine, Thésée voit en ces déclarations un artifice grossier, afin de détourner son attention d'une faute bien plus grave, étant donné que ce dialogue n'intervient qu'après la dénonciation mensongère d'Œnone (IV, 1). À l'opéra, cette révélation est quelque peu retardée : en juin, seule dans le cabinet de Fedra, Atide se résout à accuser Ippolito pour sauver l'honneur de sa maîtresse (II, 3), rejoint cette dernière en même temps que Teseo et jette l'opprobre sur le prince en présence du roi (II, 4) ; alors qu'en décembre, sans changement de décor, elle tisse d'abord sa toile auprès de Filocle (II, 3), avant de mener à bout son plan un peu plus loin (II, 6). Le duo des conjoints assume donc des contours bien différents entre les deux versions musicales. À Milan, lorsque Teseo rejoint son épouse dans ses appartements, il retrouve une femme en proie au remords, songeant au suicide par le poison, tout en essayant d'éloigner Ippolito par un nouvel exil, ce à quoi le héros se refuse (II, 4) ; elle n'expose pas son secret pour autant. Au Teatro Nuovo, en revanche, Fedra veut démentir Atide, se dit coupable – sans être crue par son interlocuteur – et essaie en vain de dissuader la haine meurtrière de Teseo à l'adresse de son fils (II, 4), ce qui la rapproche davantage de la Phèdre archétypale de l'acte IV, bien qu'il ne soit nullement question de l'amour pour Aricie (IV, 4). La question de ce sentiment blâmable – selon les critères de la politique menée par Teseo – est d'abord évoquée au cours du bref récitatif Teramene-Filocle, dans les appartements royaux (II, 5) ; elle est ensuite clairement explicitée par Ippolito face à son père (II, 6), suscitant le même sarcasme que chez Racine (IV, 2). À Milan, un échange furtif entre Ippolito et Teramene nous apprend la résolution du premier de retourner dans les bois, gardant à jamais un secret inavouable (II, 5). Ce sursis est de courte durée, puisque les propos infamants d'Atide entraînent le rappel d'Ippolito et un long récitatif qui renoue à son tour avec le dialogue racinien de l'acte IV (IV, 5). Chez Orlandi, la nouvelle du penchant qui lie Ippolito à Aricia est relayée par Atide qui s'empresse au cabinet de Fedra, afin de la lui rapporter (II, 7), intervenant ainsi le dialogue originel entre Phèdre et Œnone (IV, 6). C'est à ce moment que l'héroïne recourt au poison mais l'annonce faite par le chœur de la mort d'Ippolito éveille en son sein un dernier élan qui la pousse auprès de son bien-aimé pour s'éteindre à ses côtés (II, 10). Chez Mayr, le récit du trépas du jeune homme – toujours véhiculé par un chœur – vient se greffer sur l'air de Teseo (II, 9), lorsque la colère du héros commence à se dissiper ; il souhaite alors interroger d'abord Atide, ensuite Fedra, enfin Ippolito lui-même mais la confidente de la reine s'est déjà résolue à quitter ce monde (II, 8), dans une brève scène

qui développe néanmoins le distique des adieux d'Enone (IV, 6). Les doutes du roi reflètent ainsi le bref monologue matriciel de l'acte V (V, 4), faisant suite à l'entrevue avec Aricie (V, 3) et précédant l'entretien avec Panope qui apporte la nouvelle de la disparition de la nourrice (V, 5), deux rencontres que Thésée sollicite dans l'espoir de voir plus clair dans le brouillard des événements de la journée et de ses sentiments. Si le chœur de la Scala supplée quelque peu au récit de Térémène (IV, 6), celui qui donne la réplique à l'air de Fedra dans la version de Padoue semble plutôt l'expédier. Son Teseo la fait également rechercher, de même qu'Atide – dont il apprend la mort par la voix de Teramene – et Ippolito (II, 8), ce qui engendre un dernier chœur des grands du pays, réunis sur le rivage, en pleurs pour le décès du prince, sans pour autant s'attarder sur les circonstances de ce malheur (II, 9). C'est le début du finale II au cours duquel survient la protagoniste, afin de témoigner de la vertu du jeune homme sacrifié, de se repentir et de répondre à la colère de Teseo par la lenteur du poison qui la consume en guise de dernier supplice expiatoire (II, 10), suivant le modèle de la scène dernière de 1677. Si l'adaptation milanaise s'inscrit aussi dans ce sillage, son finale confère à Fedra une tout autre allure, puisque le personnage est gratifié d'une dernière grande scène où elle avance rongée par le poison, revoit le char fracassé d'Ippolito (II, 10) et s'imagine apaiser l'ombre de ce dernier par ses larmes (II, 11) ; Teseo n'intervient plus que pour lui donner la réplique et lui annoncer l'amour qui liait son fils à Aricia, ce qui nourrit le *pizzicato* de la jalousie, aussitôt réprimée.

Sur le plan musical, dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pu repérer la partition de Padoue, sa disparition étant en quelque sorte confirmée par Luigi Lianovosani dès 1878 (LL, 34). Nous nous pencherons donc d'abord sur celle de Mayr, pour reconstruire ensuite celle d'Orlandi par induction à partir des éléments qui nous sont donnés par le livret. L'opéra de la Scala se compose de treize ou quatorze numéros, y compris l'ouverture²³. À la *sinfonia* fait suite l'introduction « Oh di Trézène »²⁴ (I, 1), confiée aux gens du peuple se plaignant de l'absence trop prolongée de Teseo. L'air de présentation de Teramene (basse)

²³ Cependant, l'ouverture n'apparaît pas dans la partition manuscrite ; pour les numéros musicaux, nous disons treize ou quatorze car, bien qu'il y soit annoncé à l'acte II, l'air d'Atide n'est pas inclus non plus : n'a-t-il jamais été mis en musique ou a-t-il été détaché et perdu par la suite ?

²⁴ « Hélas de Trézène / Fatale destinée ! »

« L'amico suo Piritoo »²⁵ (I, 2) prolonge l'exposition de la matière et fait part de la captivité du roi en Épire. L'*aria di sortita* de Fedra (mezzosoprano) « Per quell'Adon, che amasti »²⁶ (I, 4) est conçue telle une prière qu'adresse à Vénus une héroïne s'acheminant vers la mort, consumée qu'elle est par le sentiment amoureux. Suit l'entrée d'Ippolito (soprano) – « (D'Arícia, il mio bene »²⁷ (I, 5) –, témoignant à son tour de son amour pour Arícia mais aussi de sa résolution de partir à la recherche de son père, dans la cabalette « Che son figlio io sol rammento »²⁸ en conclusion de son numéro. L'arrivée de la reine nourrit le duo « Sappi che sotto / Mendicati pretesti »²⁹ (I, 7) des aveux d'une passion indigne. Le retour de Teseo (ténor) donne lieu à un air des retrouvailles des lieux et des êtres chéris – « Spiaggie amene, ove io già vidi »³⁰ (I, 8) –, tandis que dans le finale I il s'étonne de la froideur qui l'entoure, notamment dans le quatuor « (Cento rimorsi, e cento »³¹ (I, 9) avec son épouse, son fils et Teramene, au cours duquel chacun dit son chagrin³². L'acte II s'ouvre sur le chœur « Ai patrj lari »³³ (II, 1) servant de prélude au trio « Del tuo duolo, o Prence addita »³⁴ (II, 2) entre Teramene, Ippolito et Teseo, interrogatoire qui ne saurait dissiper les doutes du père sur une situation bien trouble. Donnant corps aux espoirs de la confidente que le jeune homme pourra changer de sentiment à l'égard de sa belle-mère, l'air d'Atide (*secondo soprano*) « Sorridendo i più ritrosi »³⁵ (II, 3) sert de transition vers le duo des époux « Io conosco, e ciò ti basti »³⁶ (II, 4) autour de l'exil d'Ippolito. Après trois récitatifs qui permettent de

²⁵ « Son ami Pirihoüs ».

²⁶ « Au nom de cet Adonis que tu as aimé ».

²⁷ « (D'Arície, ma bien-aimée, / Apaise les peines ».

²⁸ « Je ne me souviens que de mon état de fils ».

²⁹ « Sache que par / Des prétextes bien médités / Je t'éloignai de moi ».

³⁰ « Beaux rivages où jadis je vis / Les premières lueurs du jour ».

³¹ « Des remords, par centaines / Vont déchirer mon cœur ».

³² Il a déjà été relevé comment, pour l'invocation à Neptune de ce finale central, Mayr puise au début de sa cantate pour ténor *La tempesta* (1816), ensuite réutilisée dans l'oratorio *Samuele* (1821) pour l'invocation à Dieu (II, 5) (cf. PierAngelo Pelucchi, *L'oratorio "Samuele"*, in *Giovanni Simone Mayr: L'Opera Teatrale e la Musica Sacra. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1995 (Bergamo, 16-18 novembre 1995)*, a cura di Francesco Bellotto, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 392-393.

³³ « Aux lares de ses ancêtres / Thésée a fait retour ».

³⁴ « De ta douleur, ô Prince, indigne / La source à ton père ».

³⁵ « En souriant, les plus timides / Souvent Amour les attend au tournant » (cf. n. 23).

³⁶ « Je connais, ç'en est assez, / Ton cœur, ton caractère altier ».

faire avancer l'action, ce dernier chante son air du sacrifice « Soffrirei senza lagnarmi »³⁷ (II, 7) en la présence du roi. Le dernier air de Teseo « Quanto è crudo il tenor del mio fato »³⁸ (II, 9) met en scène le trouble que les événements de la journée ont engendré dans l'âme du héros ; la mort de son fils étant annoncée par le chœur du *tempo di mezzo*, la cabalette qui suit – « Ma il brando, ch'io stringo »³⁹ – donne libre cours à son désespoir. Le finale II est conçu tel une grande scène pour Fedra qui pleure d'abord la mort d'Ippolito – « ...qual sento / Rauco di tube, e flebile contento! »⁴⁰ (II, 10), montre ensuite un sursaut de colère à la nouvelle de l'amour pour Aricia dans le *pizzicato* « Gelosia, dispetto, affanno »⁴¹ (II, 11) et se résout enfin à apaiser l'ombre du défunt par ses larmes dans l'*andantino* « Se fiero, Ippolito »⁴².

Les numéros de la partition se répartissent donc respectivement en nombre de huit et de six entre les deux actes. Cependant, la présence d'une ouverture, d'une introduction et du finale central convoquant tous les chanteurs fait que les cinq autres performances de l'acte I soient dévolues aux airs de présentation des trois rôles principaux – Fedra, Ippolito et Teseo –, plus un air pour Teramene et un duo entre la reine et son beau-fils. L'acte II se conclut par l'enchaînement des trois airs d'Ippolito, de Teseo et de Fedra, après un trio Teramene-Ippolito-Teseo en ouverture, un air pour Atide et le duo du couple royal. Toutes les interventions solistes se structurent selon un schéma tripartite, exception faite pour le numéro de la confidente et pour la scène finale de l'héroïne, bien plus étoffée. Ils sont souvent précédés d'un chœur, comme dans le cas de tous les airs de l'acte I ou encore du finale II de Fedra. Les deux duos, le finale I et le trio suivent à leur tour ce même modèle, se concluant tous sur une strette, et le trio est aussi introduit par un ensemble. Nous pouvons également relever un très grand équilibre entre les trois personnages principaux qui disposent d'un air dans chacun des actes et, si Fedra chante les deux duos, Ippolito et Teseo interviennent dans le trio avec Teramene. Parmi les rôles secondaires, ce dernier a une légère prépondérance sur Atide, grâce justement à ce trio en plus de son *aria*

³⁷ « Je supporterai sans me plaindre / La misère d'un ciel ennemi ».

³⁸ « Ô combien cruelle est la nature de mon destin / Ne peut comprendre celui qui n'est pas père ».

³⁹ « L'épée que je serre / Est cependant une faucille de mort ».

⁴⁰ « Qu'entends-je ? / Le son rauque des buccins ! Quelles voix plaintives ! »

⁴¹ « Jalousie, dépit, angoisse ».

⁴² « Si fier, Hippolyte, / Contre moi tu fus en vie ».

di sortita, alors que la confidente se borne à un air soliste de transition. Personnages mineurs, tout comme Filocle (ténor), qui apparaissent néanmoins dans les nombreux récitatifs, soutien indispensable aux premiers acteurs et à la progression de l'action.

La partition d'Orlandi semblerait avoir aspiré à ce même équilibre. Si nous supposons la présence très probable d'une ouverture, les numéros de cet opéra s'élèveraient toujours à quatorze, exactement partagés entre les deux actes. Le chœur des grands « Scorse la sesta luna »⁴³ (I, 1), dans le doute pour le sort de Teseo, remplit la même fonction introductive que chez Mayr. C'est toutefois Ippolito (contralto) qui prend la parole le premier dans un air de présentation – « Prima si avvezzi al campo »⁴⁴ (I, 3) – où il met en avant sa résolution de partir se battre, afin de retrouver son père et de pouvoir être ainsi digne d'aimer Aricia. L'irruption de Fedra (contralto) avance le duo « Se Tesèo potè vagando »⁴⁵ (I, 5), sans toutefois la déclaration d'amour de la reine au prince mais avec la nouvelle de la mort du roi relayée par le chœur « Oh a noi materia »⁴⁶ (I, 6) du *tempo di mezzo*. Ce qui permet de greffer les aveux au sein de l'air de la protagoniste, après la cavatine « Tu sai... quest'alma il sa »⁴⁷ (I, 9) adressée à Vénus, au cours du *tempo di mezzo* avec Ippolito. L'*Aria di sortita* de Teseo (ténor) « Vasti mari, immense terre »⁴⁸ (I, 11) souligne davantage les aventures du héros, bien que sa cabalette « Ovunque mi affretti »⁴⁹ ne néglige pas les affects familiaux. Le quatuor « Quest'acciar già molto in campo »⁵⁰ (I, 12) du finale central met en scène un seigneur bien plus colérique que son homologue du mois de décembre. Introduit par le chœur « Felicità costante »⁵¹ (II, 1), le trio de l'acte II avec Teramene (basse) « Se reo dinanzi al trono »⁵² (II, 2) bute sur le même laconisme d'Ippolito qu'à la Scala. L'air d'Atide (*secondo soprano*) « So, ch'è col-

⁴³ « Six mois ont passé / Depuis le départ de Thésée ».

⁴⁴ « Que d'abord sur le champ mon âme s'accoutume / À de reluisantes épées ; / Ensuite elle apprendra / Les soupirs de l'amour ».

⁴⁵ « Si Thésée a pu dans ses errements / Oublier son épouse, et son royaume ».

⁴⁶ « Oh cause / De notre plus grande désolation ! »

⁴⁷ « Tu le sais... cette âme le sait, / Quelles furent jusqu'ici mes peines ».

⁴⁸ « Dompter des vastes mers, des terres immenses / À nous inconnues... »

⁴⁹ « Où que me hâte / Désir de victoire... »

⁵⁰ « Cette épée, sur le champ, beaucoup / De sang ennemi versa déjà jusqu'à ce jour ».

⁵¹ « N'est-il pas permis d'espérer ici-bas / En un bonheur durable ? »

⁵² « Si une hardiesse aveugle t'a rendu / Coupable devant le trône ».

pevole »⁵³ (II, 3) assume une tout autre valeur que chez Mayr puisque sa résolution de calomnier Ippolito a déjà été prise dans le récitatif qui précède. Dans le duo avec son époux – « Se un figlio spietato »⁵⁴ (II, 4) –, la reine ne saurait demander d'épargner le jeune homme. Ce dernier se sacrifie déjà au cœur d'une scène avec son père où il chante son dernier air de l'exil « Fra i perigli, e fra i disastri »⁵⁵ (II, 6). L'air du suicide de Fedra « L'alma mia, ch'ore mai liete »⁵⁶ (II, 7) devance l'air guerrier de Teseo « Di belliche trombe »⁵⁷ (II, 8) espérant pouvoir encore sauver son fils. Sans lui être entièrement consacré, le finale II voit le retour de l'héroïne venant expirer sur le corps d'Ippolito – pleuré par le chœur « Tu giaci, o misero »⁵⁸ (II, 9) – que Teseo ne saurait venger.

Au Teatro Nuovo, Fedra, Ippolito et Teseo se seraient donc vu attribuer le même nombre de numéros qu'à la Scala et leurs interventions auraient également été conçues de manière tripartite, non seulement pour ce qui est des airs mais aussi pour les duos et le trio. Il est cependant important de remarquer que l'issue de l'opéra n'est pas exclusivement réservée au rôle-titre, question non négligeable étant donné qu'une telle structure prive la *prima donna* d'une grande scène finale lui permettant de briller aux yeux du public. Les exigences de Giuseppina Grassini à ce sujet étaient sans doute moins pressantes qu'elles ne le pouvaient être chez Teresa Belloc. En outre, dans un théâtre de province, les spectateurs étaient très probablement moins enclins à nourrir une possible rivalité avec la jeune Giuditta Pasta et à atteindre le degré d'exacerbation que nous avons vu dans leurs réactions en faveur d'Adelaide Tosi. Par ailleurs, privé de son *aria di sortita*, Teramene n'intervient plus que dans le trio avec Teseo et Ippolito et dans le finale I, ce qui lui confère une part assez semblable à celle d'Atide, distribuée dans un air sans cabalette. Pour sa part, Filocle assure déjà le rôle de support qu'il aura en décembre à la Scala, ses interventions dans les récitatifs ayant la même fonction que celles de ces deux autres personnages.

⁵³ « Je sais que ma pitié / Est bien coupable ».

⁵⁴ « Si un fils sans pitié / La paix me ravit ».

⁵⁵ « Dans les périls et les désastres / Je ne saurais trembler ».

⁵⁶ « Mon âme qui n'a jamais connu / D'heure heureuse ici-bas chez les mortels ».

⁵⁷ « Au son farouche / Des trompettes de guerre / Que l'on écoute la voix / D'un père guerrier ».

⁵⁸ « Tu gis, ô malheureux / Fils innocent ».

L'équilibre entre les trois caractères principaux dans les deux versions opératiques est assez comparable à celui de la tragédie de Racine. En effet, si Phèdre est très présente aux actes I, III et IV, elle n'apparaît qu'une seule fois aux actes II et V, cédant progressivement la place à Thésée revenu⁵⁹. Hippolyte, pour sa part, voit sa présence équitablement répartie dans tous les actes, malgré une certaine prépondérance à l'acte II où il s'ouvre à Aricie et sa disparition à l'acte V après avoir pris congé de sa bien-aimée. Chez Romanelli, la suppression du personnage de la jeune femme ne doit pas s'entendre comme un retour délibéré à la tradition pré-racinienne : si le poète italien voit dans la princesse athénienne une source d'embarras, c'est que les règles du *melodramma* l'obligent à se maintenir dans un certain schéma. Il prive donc Ippolito – et par là les deux opéras – d'un duo d'amour qui aurait pu également se renouveler lors d'une scène des adieux à l'acte II. Mais un tel agencement aurait étendu l'action et aurait nourri une trame amoureuse secondaire qui aurait fait glisser le livret vers la tragédie lyrique, voire vers le grand opéra⁶⁰. Il aurait aussi mis en péril la primauté du rôle-titre, puisqu'il aurait nécessité une quatrième voix féminine⁶¹, véritable rivale sur le plan des événements, *secondo soprano* sûrement plus encombrant qu'Atide. Ce qui aurait très probablement requis un titre moins centré sur la *prima donna*.

En revanche, l'auteur suit Racine d'assez près sur les voies de la dénonciation d'Hippolyte par Œnone et de la mort de Phèdre en scène. Deux points qu'il nous semble important d'évoquer plus particulièrement, dans la mesure où le dramaturge français souligne lui-même ce premier choix dans sa préface et que le plus souvent les librettistes évitent la représentation de la mort, afin de ne pas courir le risque de voir censurer leur ouvrage. Ce sont deux moments qui, par ailleurs, déterminent profondément l'évolution du caractère de la reine. Il est cependant intéressant de rappeler comment la scène de délation à proprement parler n'a pas véritablement lieu : « J'ai cru que la Calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une Princesse, qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus concevable à une Nourrice, qui

⁵⁹ Rappelons néanmoins que sa seule intervention à l'acte II se passe dans la scène des aveux face à Hippolyte.

⁶⁰ Cf. à cet égard non seulement les amours du jeune couple mais aussi la descente de Thésée aux Enfers dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau.

⁶¹ Rappelons qu'Ippolito est incarné par un contralto en travesti.

pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa Maîtresse » (P, 817-818), nous dit Racine dans un excès de précaution bien célèbre, et que le dialogue du début de l'acte IV entre Thésée et Œnone pousse encore plus loin. En effet, lorsque le roi ouvre la scène par « Ah ! Qu'est-ce que j'entends ?... » (IV, 1, 1001), il laisse supposer un préambule auquel le spectateur n'assiste pas. De même, la version Orlandi traduit : « Che intesi mai! » (II, 4). Alors que, chez Mayr, Teseo réagit au prompt effacement d'Ippolito en renouant ses propos interrompus – mais non explicités – avec Atide : « Il vedesti? ei mi fuggè, e n'ha ragione »⁶² (II, 6). Pour ce qui est de la mort de Fedra en public, il est vrai, comme l'avance Jeremy Commons, que l'héroïne de Mayr paraît quelque peu hésiter, à l'issue de sa grande scène finale, entre la mort et la fuite (JC, 22), puisqu'aux vers « Tu vincesti... or non ti resta / Altra vittima a svenar »⁶³ (II, 11) fait suit l'ultime distique « Disperata i giorni miei / Vado altrove a terminar »⁶⁴ ; cependant, le public sait de bonne heure qu'elle se propose de recourir au poison que lui avait fourni Médée – « Questa, che mi lasciò Medèa fuggendo, / Letal bevanda, ho meco... »⁶⁵ (II, 4) – et le début de ce même finale II ne laisse planer aucun doute sur le choix du personnage : « Serpeggia in queste vene / L'atro liquore, che di Medea fu dono »⁶⁶ (II, 10). Au Teatro Nuovo, en revanche, aucune tergiversation n'affecte la résolution de Fedra : en effet, après la réplique « ...Medea lasciommi, / [...] / Letal bevanda... »⁶⁷ (II, 7), la didascalie est bien explicite – « *beve* »⁶⁸ – et à la chute du rideau le chœur ne peut que constater : « Spirò »⁶⁹ (II, 10). Ce qui n'est pas sans rappeler la dernière réplique de Panope – « Elle expire, Seigneur » (V, s.d., 1645) – constatant l'effet de ce même « poison que Médée apporta dans Athènes » (V, s.d., 1638).

⁶² « L'as-tu vu ? il me fuit, et à raison ».

⁶³ « Tu l'emportes... il ne te reste désormais / Plus aucune victime à sacrifier ».

⁶⁴ « Désespérée, ailleurs je vais / Terminer mes jours ».

⁶⁵ « J'ai avec moi ce mortel breuvage / Qu'en fuyant me laissa Médée ».

⁶⁶ « S'insinue dans mes veines / Cette noire liqueur que me donna Médée ».

⁶⁷ « ...Médée me laissa, / [...] / Un breuvage mortel... »

⁶⁸ « *elle boit* ».

⁶⁹ « Elle mourut ».

Ces deux scènes se prêtent également à une lecture stylistique des livrets par rapport à leur source. L'épée d'Hippolyte est en effet l'objet dont se sert Œnone, afin de noircir la réputation du prince. Se rendant à l'évidence, Thésée n'ose prononcer le mot et recourt ainsi à la métonymie : « J'ai reconnu le **fer**, instrument de sa rage ; / Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage » (IV, 1, 1009-1010). Ce qui se renouvelle par la suite face à son fils : « Le **fer**, qui dans ses mains aide à te condamner » (IV, 2, 1084). Alors que Phèdre, invoquant la mort, ne s'interdit pas le terme concret : « Au défaut de ton bras prête-moi ton **épée** » (II, 5, 710). De même que la nourrice sur le point d'exécuter son plan : « Qui vous démentira ? Tout parle contre lui. / Son **épée** en vos mains heureusement laissée... » (III, 3, 888-889). Bien que la reine, en proie au désespoir de ses aveux malencontreux, ne rechigne nullement à alterner les deux formes : « Hélas ! Quand son **épée** allait chercher mon sein, / A-t-il pâli pour moi ? Me l'a-t-il arrachée ? / Il suffit que ma main l'ait une fois touchée, / Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains, / Et ce **fer** malheureux **profanerait** ses mains » (III, 1, 748-752). À Padoue, Fedra n'évoque pas elle-même l'instrument de la mort qu'elle recherche, laissant la tâche à Ippolito qui se sert à son tour d'une image semblable – « **Avvilirei l'acciario** »⁷⁰ (I, 9) – devant par ailleurs servir la rime du *settenario* précédent⁷¹ : « Mi sei di morte avaro »⁷². Laconisme que renouvelle sa consœur milanaise à laquelle le prince répond par le terme savant, tout en évitant la figure de rhétorique – « Non avvilisco il **brando** »⁷³ (I, 7) – et en banalisant la rime : « La morte io ti dimando »⁷⁴. Au cours de la scène avec Atide, Teseo et la confidente se donnent le relais, tout en taisant le mot comme dans la forme archétypale : « Questo è dunque l'**acciar**... »⁷⁵ (II, 6), s'enquiert le premier ; « ...gli cadde il **ferro**, / Si vergognò, fuggì »⁷⁶, lui fait écho

⁷⁰ « J'offenserai mon fer ».

⁷¹ En ce qui concerne la mesure des deux livrets, le vers heptasyllabique occupe un place assez importante dans la première mouture mais il est quand même devancé en nombre de fréquences par l'octosyllabe, du moins dans les morceaux les plus significatifs, à savoir cavatines, cabalettes, chœurs, duos, trios et strettes ; la prépondérance de l'*ottonario* se renouvelle dans la seconde version ; relevons également un emploi non négligeable de *quinari* et de *senari* dans des proportions comparables dans les deux pièces mais avec un emploi plus étendu à Milan, au détriment du *settenario*.

⁷² « Hélas ! uniquement lorsque je te la demande, / Tu me privas de la mort ».

⁷³ « Je n'offense pas mon épée ».

⁷⁴ « Je te demande la mort ».

⁷⁵ « Est-ce donc ce fer... »

⁷⁶ « ...il lâcha son fer, / Honteux, il fuit ».

la seconde, en contrefaisant les faits. Le trope racinien réapparaît alors face au jeune homme : « Conosci / Tu questo **ferro**? »⁷⁷ (II, 7). Cette dernière réplique est entièrement reprise de la version padouane (II, 6) qui, plus étoffée, voit également Teramene s'étonner dans un aparté avec Filocle – « (Quel nudo **acciaro** / Lo ravviso, è d'Ippolito »⁷⁸ –, comme déjà Téràmène auprès d'Hippolyte mais sans la métonymie : « Je vous vois sans **épée**, interdit, sans couleur » (II, 6, 716).

Pour ce qui est de la mort de Fedra, nous savons que Mayr lui consacre une grande scène finale qui la rapproche davantage des héroïnes rossiniennes et romantiques en devenir que de son modèle tragique. Cependant, la question du poison que nous avons déjà mentionnée révèle quelques liens avec la source, notamment par la lenteur de ses effets. En effet, lorsque la reine s'exclame « ...ah troppo / A' voti miei pigro **veleno!**... oh fiera / Inesorabil Dea! tu vuoi, che tutte / A **lenti** sorsi io beva / Le amarezze di morte »⁷⁹ (II, 11), ses dires se font en quelque sorte l'écho des vers : « J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, / Par un chemin plus **lent** descendre chez les Morts. / J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines / Un **poison** que Médée apporta dans Athènes » (V, s.d., 1635-1638). Toutefois, l'allusion à la lenteur du poison est davantage l'expression d'un dernier sursaut d'égoïsme chez le personnage de la Scala qui voudrait hâter sa mort uniquement parce qu'il vient d'apprendre le sentiment qui liait Ippolito à Aricia. Son homologue du mois de juin est en revanche plus proche de la mourante de 1677, non seulement par les dimensions réduites de cette scène de congé mais aussi par ses paroles : « Ti vendicai... scelsi un **velen**, che **lento** / Mi sforzasse... a soffrir... più lunga pena... »⁸⁰ (II, 10).

La dernière scène de *Phèdre* se doit de rendre à Hippolyte son intégrité : « Il faut à votre Fils rendre son **innocence** » (V, s.d., 1618), déclare l'héroïne dès son retour à la scène. Or, l'innocence est un refrain qui traverse la tragédie de fond en comble. Hippolyte s'attribue lui-même cette qualification avant d'affronter son père – « Mais l'**innocence** enfin n'a rien à redouter » (III, 6, 996) – et en fait l'un de ses arguments de

⁷⁷ « Connais-tu / Ce fer ? »

⁷⁸ « (Ce fer nu / Je le reconnais, c'est celui d'Hippolyte ».

⁷⁹ « ...hélas ! que ce poison / Est trop lent à exaucer mes vœux !... ô Déesse / Cruelle et inexorable ! / Tu veux que je boive / Par de lentes gorgées toutes / Les amertumes de la mort ».

⁸⁰ « Je t'ai vengé... je choisis un poison qui m'obligeât / Par sa lenteur... à souffrir... de plus longues peines ».

défense : « Et jamais on n'a vu la timide **Innocence** / Passer subitement à l'extrême licence » (IV, 2, 1097-1098). Accablée de remords, Phèdre lui reconnaît à son tour cette qualité – « Moi, que j'ose opprimer et noircir l'**innocence** ? » (III, 3, 893) –, cependant qu'Aricie en fait un motif de plaidoyer auprès de Thésée : « Discernez-vous si mal le crime et l'**innocence** ? » (V, 3, 1430). Et, malgré son dépit, c'est toujours une telle vertu que la reine reconnaît dans les affects à peine découverts qui unissent le jeune couple : « Le Ciel de leurs soupirs approuvait l'**innocence** » (IV, 6, 1238). Une certaine candeur lui apparaît également en souvenir de ses années passées – « Mes jours moins agités coulaient dans l'**innocence** » (I, 3, 298) – et même lors de la déclaration d'amour elle se dit victime de la volonté des dieux : « J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime, / **Innocente** à mes yeux je m'approuve moi-même, / Ni que du fol amour qui trouble ma raison / Ma lâche complaisance ait nourri le poison. / Objet infortuné des vengeances célestes, / Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes » (II, 5, 673-678). Dans la version Orlandi, ce n'est qu'au chœur final qu'est réservée la fonction de chanter l'innocence d'Ippolito défunt – « Tu giaci, o misero / Figlio **innocente** »⁸¹ (II, 9) –, assumant quelque peu le rôle de la Phèdre racinienne repentante, bien que Teramene se charge de tisser les louanges de la nature du prince par une longue accumulation d'adjectifs : « ...schietta, / Famelica di gloria, intollerante / D'ozio, giusta, magnanima, pietosa »⁸² (I, 5). C'est d'ailleurs à ce même personnage que le livret pour Mayr confie la tâche d'invoquer les dieux en faveur de son ami, s'inscrivant dans le sillage de l'Aricie racinienne : « Non soffrir, che quell'alma **innocente** / Sia bersaglio di tua crudeltà »⁸³ (I, 9). Ippolito, pour sa part, intervient dans ce finale central en opposant sa propre droiture à la culpabilité de Fedra – « L'empia donna, e il mio capo **innocente** / Io consagro alla tua crudeltà »⁸⁴ –, comme jadis son modèle opposait l'innocence à la licence, sans toutefois recourir à l'hyperbate afin de la souligner ; Atide, en revanche, suit la leçon tragique qui veut que Phèdre soit abusée par une force supérieure : « Tu sai pur, che sarebbe **innocente**, / Se non fosse l'altrui crudeltà »⁸⁵. Les justifications du jeune homme devant

⁸¹ « Tu gis, ô malheureux / Fils innocent ».

⁸² « ...sincère, / Assoiffée de gloire, supportant mal / L'oisiveté, juste, magnanime, charitable ».

⁸³ « Ne tolère pas que cette âme innocente / Soit la cible de ta cruauté ».

⁸⁴ « Cette femme impie, et ma tête innocente / Je sacrifie à ta cruauté ».

⁸⁵ « Tu sais bien qu'elle serait innocente / Si ce n'était la cruauté d'autrui » ; à Padoue, Fedra se désigne à son tour par l'oxymore « Rea senza colpa » (I, 8) : « Coupable sans faute ».

son père sont alors trop minces – « Sono **innocente** »⁸⁶ (II, 2) – pour que ce dernier ne renonce pas à voir en lui que dissimulation : « (Qual d'**innocenza** / Seduttrice apparenza! »⁸⁷ (II, 7). Innocence perdue que met davantage en relief la construction anastrophique.

L'innocence n'est cependant pas la seule prérogative d'Hippolyte/Ippolito. Dans le livret de décembre 1820, après sa déclaration d'amour Fedra répond au rejet horrifié de son interlocuteur par l'exclamation : « Oh cor di **tigre!** »⁸⁸ (I, 7). Ce qui n'est pas sans évoquer « Ce **Tigre**, que jamais je n'abordai sans crainte » (IV, 6, 1222) de la plainte auprès d'Ènone, lors de la découverte du penchant du jeune homme pour Aricie. Appellatif que le chœur adresse également à Teseo, à l'issue de l'air d'Ippolito qui se voit désormais sacrifié par son père : « La **tigre** più fiera / D'ircana foresta / Non vanta di questa / Maggior crudeltà »⁸⁹ (II, 7). À Padoue, au cours de la même scène l'opposant à l'héroïne, le prince s'entend aussi définir de barbare pour avoir évité le suicide de sa belle-mère : « Non impedirmi... è un **barbaro** / Chi di morir mi vieta »⁹⁰ (I, 9). Monstre barbare – « **Mostro** di te più **barbaro** »⁹¹ (I, 7) –, ajoute le duo équivalent, dans la version milanaise, ce qui par ailleurs fait que le qualificatif s'adresse en même temps à Fedra elle-même, ce morceau étant chanté à deux voix. En effet, si Phèdre, accablée par ses aveux, confie à sa nourrice que « Je le vois comme un **Monstre** effroyable à mes yeux » (II, 3, 884) et que Thésée repousse son fils tel un « **Monstre**, qu'a trop longtemps épargné le tonnerre » (IV, 2, 1045), la reine racinienne demande à son tour la mort à Hippolyte par une tournure qui la met en cause elle-même – « Crois-moi, ce **Monstre** affreux ne doit point t'échapper » (II, 5, 703) – et annonce en quelque sorte la double situation opératique. Des monstres aux multiples facettes qui portent sans doute en eux le présage de l'épilogue tragique.

Toutefois, au delà des épithètes qui peuvent le déterminer de manière manichéenne, Hippolyte/Ippolito se caractérise également par une forme singulière d'effacement qui fait de lui celui que l'on décrit par l'éloigne-

⁸⁶ « Je suis innocent ».

⁸⁷ « (Quelle apparence / D'innocence trompeuse ».

⁸⁸ « Ô cœur de tigre ! »

⁸⁹ « Le tigre le plus cruel / De la forêt hyrcanienne / N'affiche pas de cruauté / Plus grande que celle-ci ».

⁹⁰ « Ne m'en empêche pas... c'est un barbare / Celui qui m'interdit de mourir ».

⁹¹ « Un monstre plus barbare que toi ».

ment, par l'autrui, voire par le silence. Le premier dialogue entre Phèdre et Œnone est très parlant à cet égard, puisque la reine, se refusant à dire ouvertement l'objet de sa passion, donne un intéressant échantillonnage des trois circonstances. « Tu connais **ce Fils de l'Amazone** » (I, 3, 262), s'enquiert-elle auprès de sa confidente, ce à quoi elle ajoute la défense de prononcer son nom⁹² – « **C'est toi qui l'as nommé** » (I, 3, 264) –, ainsi que la superposition du visage de Thésée au sien : « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son Père » (I, 3, 290). Romanelli se sert de la première tournure dans le récitatif pour Orlandi où Teramene explique à Atide la question de la succession de Teseo après l'annonce de sa mort ; il recourt alors à une circonlocution semblable, afin d'évoquer le parti qui accorde sa faveur au prince, tout en rejetant l'antonomase : « ...altri **d'Antiope al figlio**, / Benchè **stranier** »⁹³ (I, 7). Cet étranger qui, dans une situation analogue, est aussi celui des paroles inquiètes de Panope – « **Au Fils de l'Étrangère** ose donner sa voix » (I, 4, 328) –, venant confirmer une situation qu'avait déjà prévue Œnone à la scène précédente – « Et rendra l'espérance **au Fils de l'Étrangère** » (I, 3, 202) – et dont l'intéressé est entièrement conscient : « La Grèce me reproche une **Mère étrangère** » (II, 2, 489). Cet étranger dont Fedra tait à demi l'identité auprès d'Atide (version Mayr) – « ...Oh sventurato giorno, / In cui ti vidi Ippo... »⁹⁴ (I, 4) – laissant à son interlocutrice la tâche de la proférer, avant de s'exclamer « Che parli?... e chi tel disse?... / Onde il sai?... »⁹⁵, comme si le silence pouvait occulter un sentiment qu'elle ne parvient toujours pas à admettre elle-même. Cet étranger qui porte quand même en lui le regard du roi et que, faute de pouvoir prononcer son nom, l'héroïne se donne l'illusion d'aimer uniquement en tant que reflet de l'époux légitime. Célébrissime est la déclaration cryptique de Phèdre – « Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée » (II, 5, 634) –, trouvant sa justification dans l'affirmation que « Toujours devant mes yeux je crois **voir** mon Époux » (II, 5, 628) et que Romanelli repropose à sa manière à Padoue au cours de la scène correspondante : « ...so, ch'è lontano / Da me Tesèo... che **veggio in te**, suo figlio, / Parte di lui...

⁹² Interdiction qu'elle se remémore en présence de son beau-fils, lorsqu'elle lui dépeint son hostilité d'autrefois : « J'ai même défendu par une expresse loi / Qu'on osât prononcer votre nom devant moi » (II, 5, 603-604).

⁹³ « ...d'autres, au fils d'Antiope, / Bien qu'étranger » ; dans la version Mayr, Fedra s'adresse directement à Ippolito en des termes semblables – « ...oh degna / Prole di quell'Amazone feroce » (I, 7) : « ...ô digne / Enfant de cette cruelle Amazone » – qui s'inscrivent aussi dans le sillage de l'acte I de *Phèdre*.

⁹⁴ « ...Ô malheureux jour, / Où je te vis Hippo... »

⁹⁵ « Que dis-tu ?... qui te l'a dit ?... / Comment le sais-tu ?... »

che, se mi lasci, io tutto / Perduto avrò... »⁹⁶ (I, 5). D'ailleurs, lors des retrouvailles, le roi ne se trompe guère, lorsqu'il s'enquiert : « Confondi forse il genitor col figlio? »⁹⁷ (II, 4).

Nous savons que, chacun à sa manière, Phèdre et Hippolyte tombent victimes d'une divinité ennemie, respectivement Vénus et Neptune. Nous avons aussi vu que dans les deux partitions, l'*aria di sortita* de Fedra est conçue telle une prière à la déesse. Cependant, dans l'un comme dans l'autre livret, il ne reste que quelques bribes de la supplication monologuée de l'acte III racinien. Seul le vers « Tu ne sauras plus loin pousser **ta cruauté** » (III, 2, 815) semble trouver un certain écho dans le récitatif d'introduction padouan – « Tutta finora / Sul mio capo innocente / Si sfogò **l'ira tua**... »⁹⁸ (I, 9) – non sans un tour de phrase explicatif que rejette la concision de l'alexandrin d'origine. En revanche, dans la mesure où elle relate les efforts passés de l'héroïne afin d'apaiser le courroux d'Aphrodite, l'issue de la première scène avec Cœnone offre à Romanelli un plus large panel de solutions poétiques dans lesquelles puiser pour ces deux moutures. Ce même récitatif débute par une allusion à la source de ce contentieux – « Dell'odiata **stirpe**, / Che tu **perseguitasti**, ultimo tralcio, / O **Venere**, son io... »⁹⁹ –, hérité se situant dans le sillage des vers « Je reconnus **Vénus**, et ses feux redoutables, / D'un **sang** qu'elle **poursuit tourments** inévitables » (I, 3, 277-278) : le texte italien remplace ainsi la métonymie sanguine par la métaphore naturaliste de la vigne, afin de rappeler les antécédents familiaux du personnage. Ce sont des vers qui nourrissent également le récitatif de l'air de la Scala où, dialoguant avec le chœur de jeunes filles, la reine affirme que « È a voi già noto, / Che mia nemica è Venere: sin dove / Ella sospinga i **sdegni** suoi, saprete... »¹⁰⁰ (I, 4). Que faire donc pour tempérer les esprits de la déesse ? « ...io te nemica / Invoco, adoro, e non mi stanco mai / D'offrirti **incensi**, e lagrime »¹⁰¹ (I, 9), avance la Fedra du Teatro Nuovo, tandis que son homologue de la Scala lui fait écho : « ...Che mai non feci / Per

⁹⁶ « ...je sais, que Thésée est / Loin de moi... que je vois en toi, son fils, / Une part de lui... que, si tu me quittes, tout / J'aurai perdu ».

⁹⁷ « Confonds-tu peut-être le père et le fils ? »

⁹⁸ « ...Déjà sur ma tête / Innocente se déversa / Toute ta colère... »

⁹⁹ « De cette lignée haïe / Que tu as persécutée, je suis, / Ô Vénus, le dernier sarment... »

¹⁰⁰ « Vous savez déjà, / Que Vénus est mon ennemie : vous saurez / Jusqu'où elle peut porter son indignation... »

¹⁰¹ « ...Je t'invogue / Toi, ennemie, je t'adore, et ne me lasse jamais / De t'offrir de l'encens, et des larmes ».

placar questa Dea? Vittime, **altari**, / Voti... ma tutto **invan...** »¹⁰² (I, 4). Les deux suivant quelque peu leur archétype commun qui résume en un seul alexandrin le lieu et la matière des sacrifices infructueux : « **En vain** sur les **Autels** ma main brûlait l'**encens** » (I, 3, 284). Chez Orlandi, elle semble même vouloir sceller un pacte avec la divinité adverse – « O in me la fiamma estingui, o in lui l'accendi »¹⁰³ (I, 9) –, se faisant ainsi l'écho de la supplique de son modèle tragique, sans toutefois la métaphore d'un feu ardent pour désigner la passion qui la ronge : « Déesse, venge-toi, nos causes sont pareilles. / Qu'il aime... » (III, 2, 822-823).

Pour ce qui est de l'invocation à Neptune, si le livret du mois de juin fait l'impasse sur la question, se bornant à la réplique vindicative d'un Teseo en colère – « ...De' Numi / L'invocata da me giusta vendetta / T'inseguirà... »¹⁰⁴ (II, 6) –, lors de la scène des accusations à l'encontre d'Ippolito, la version de décembre, quant à elle, en propose deux. La première se situe au sein du finale central : après l'éclatement des éclairs et des tonnerres, signe de l'irritation du ciel, tous les personnages s'adressent au dieu des mers dans l'espoir d'apaiser son ressentiment : « Gran Dio! Signor dell'onde / Nettuno, ci ascolta, e mostra / Il tuo poter qual è / La tua pietà qual è »¹⁰⁵ (I, 9). Suit le *vivace* désespéré que nous connaissons¹⁰⁶. Cependant, c'est bien évidemment la prière venant se greffer sur l'affrontement du père et du fils qui nous intéresse tout particulièrement aux fins de notre lecture racinienne, notamment dans les paroles du récitatif du roi, précédant l'*aria* du prince : « ...Io **tutta** invoco / **L'ira** del ciel sul capo tuo. Nettuno, / **Vendica** i torti miei: e **P'ultimo** è questo / **Favor**, che **imploro: adempj** / **Le tue promesse**, e quanto / Hai di più fiero, a danno suo raccogli: / **Io l'abbandono** a te... »¹⁰⁷ (II, 7). En effet, cette tirade est quelque peu le reflet de la diatribe de l'acte IV de *Phèdre* dont deux alexandrins résument la plupart des éléments épars dans ces sept *versi liberi* : « Je t'**implore** aujourd'hui. **Venge** un malheureux Père. / **J'abandonne** ce Traître à **toute ta colère** »

¹⁰² « Que n'ai-je tenté / Afin d'apaiser cette Déesse ? Des victimes, des autels, / Des vœux... mais tout cela en vain... »

¹⁰³ « Éteins en moi cette flamme, ou allume-la en lui ».

¹⁰⁴ « ...Des Dieux / La juste vengeance par moi invoquée / Te poursuivra... »

¹⁰⁵ « Grand Dieu ! Seigneur des vagues / Neptune, écoute-nous, et montre / Quel est ton pouvoir / Quelle est ta pitié ».

¹⁰⁶ Cf. p. 86 et nn. 83, 84, 85.

¹⁰⁷ « ...J'invoque toute / La colère du ciel sur ta tête. Neptune, / Venge mes torts : voici la dernière / Faveur que j'implore : accomplis / Tes promesses, et ce que / Tu as de plus cruel, contre lui rassemble : / Je le livre à toi... »

(IV, 2, 1073-1074). Nous y reconnaissons, en effet, l'imploration, l'appel à la vengeance, la résolution de se défaire d'un rejeton devenu indigne, ainsi que la sollicitation de tout le courroux du dieu contre le jeune homme. Tandis que la dernière faveur demandée au dieu n'est pas sans évoquer « ...le **premier** de mes **vœux** » (IV, 2, 1068) que Poséidon a promis d'exaucer afin de récompenser Thésée de sa dévotion. L'impératif invitant la divinité à accomplir ses promesses, pour sa part, renvoie à un passage ultérieur de 1677 où, resté seul, le roi affiche la certitude que « Neptune par le Fleuve aux Dieux mêmes terrible / M'a donné **sa parole**, et va l'**exécuter** » (IV, 3, 1158-1159).

Le récit de Théràmène est très probablement le passage le plus célèbre de la tragédie française. Ne pouvant être représentée, la mort d'Hippolyte est admirablement décrite en une centaine de vers inoubliables. Dans les deux versions opératiques, cette même narration est réservée à un chœur qui résout l'épisode en une douzaine de *settenari* chez Orlandi, de *senari* chez Mayr. Nous y trouvons néanmoins quelque écho de l'émouvant témoignage matriciel. Lorsque, dans la strophe « Ei lungo il mar sen giva... / **Alto fragor diè l'onda...** / E urlando in sulla riva / **Orrida belva uscì** »¹⁰⁸ (II, 7), le poème du Teatro Nuovo dépeint l'agitation de la mer qui accouche d'une horrible bête, il se range aussitôt du côté de la leçon racinienne à l'écoute d'« Un **effroyable cri sorti** du fond des **flots** » (V, 6, 1507) où le participe passé se situe à son tour en amont du passé simple italien destiné à l'irruption de la créature marine, déversée sur le littoral de manière bien moins impétueuse que dans sa forme originelle : « **L'onde** approche, se brise, et **vomit** à nos yeux / Parmi des **flots** d'écume un **Monstre furieux** » (V, 6, 1515-1516). Silhouette mystérieuse qui prend forme au fur et à mesure qu'avance le souvenir de Théràmène – « Indomptable **Taureau**, Dragon impétueux » (V, 6, 1519) –, suscitant des sensations auditives – « Ses longs **mugissements** font **trembler le rivage** » (V, 6, 1521) – que ne manque pas de reprendre le Romanelli de la Scala, en même temps qu'il indique leur provenance et qu'il illustre leur effet : « Un **toro dall'onde** / Si avanza sul lito: / **Assorda le sponde** / Col fiero **muggito** »¹⁰⁹ (II, 9). Les deux moutures opératiques se penchent alors sur la réaction des chevaux, respectivement : « Per subito **spavento** / Più non sentendo il

¹⁰⁸ « Le long de la mer il s'en allait... / Les vagues produisirent un grand bruit... / Et hurlant vers le rivage / Un effroyable fauve sortit ».

¹⁰⁹ « Un taureau de la mer / S'avance vers la côte : / Il assourdit les rivages / D'un affreux mugissement ».

morso, / il carro a tutto corso / **Strascinano i destrieri** »¹¹⁰ (II, 7) ; « **Men docile al morso** / Divien la quadriga... / **A stento l'auriga** / Ne regola il corso... »¹¹¹ (II, 9). Nous reconnaissons ainsi l'effroi des fidèles animaux, leur faisant mordre le harnais jusqu'au sang et les empêchant de répondre aux ordres d'un cocher qui s'affaire en de vaines tentatives de les dominer – « La **frayeur** les emporte, et sourds à cette fois, / **Ils ne connaissent plus** ni le **frein** ni la voix. / **En efforts impuissants leur maître** se consume. / Ils rougissent le **mors** d'une sanglante écume » (V, 6, 1535-1538) –, cependant que la course effrénée des chevaux est empruntée à un passage ultérieur : « **Traîné par les chevaux** que sa main a nourris. / Il veut les rappeler, et sa voix les effraie. / **Ils courent...** » (V, 6, 1548-1550). L'issue de ce tableau terrifiant – « **À travers des rochers** la peur les précipite. / L'essieu crie et se rompt. L'intrépide **Hippolyte** / Voit voler en éclats tout son **char fracassé**. / Dans les rênes lui-même **il tombe** embarrassé » (V, 6, 1541-1544) – n'est qu'amorcée par ce même chœur de Padoue – « Ah! forse già **fra i scogli** / **Ippolito peri** »¹¹² (II, 7) – qui retient la chute mortelle du prince et le lieu de sa fin. En revanche, c'est à Fedra elle-même de se remémorer « Quel **cocchio infranto** »¹¹³ (II, 10) au tout début de sa grande scène milanaise dont l'*andantino* fait ressurgir cette « **Ombra** romita »¹¹⁴ (II, 11) qui est aussi l'« **Ombre plaintive** » (V, 6, 1565) des derniers mots du mourant, comme déjà dans la cabalette padouane – « **Ombra** innocente, aspetta... »¹¹⁵ (II, 7) – où nous retrouvons l'innocence que nous lui connaissons.

Il a parfois été avancé que l'avant-dernier opéra de Mayr est assez représentatif de la façon dont son auteur conçoit la médiation entre le monde classique et son interprétation romantique (JSA, 68-69). À la lumière de notre triple parcours au sein de cet ouvrage, nous partageons totalement cette lecture dans la mesure où cette partition se range de plain-pied parmi ces œuvres de la phase montante de Rossini, devant aboutir, au tournant de la décennie, au triomphe du Romantisme opé-

¹¹⁰ « Par un soudain effroi / Ne sentant plus le mors, / Le char à fière allure / Traînent les chevaux ».

¹¹¹ « Le char devient / Moins docile au mors, / Et difficilement l'aurige / Dirige sa course... »

¹¹² « Hélas ! peut-être déjà dans les rochers / Hippolyte mourut-il ».

¹¹³ « Ce char fracassé ».

¹¹⁴ « Ombre solitaire ».

¹¹⁵ « Ombre innocente, attends-moi... »

ratique italien dans des productions comme *Il pirata* (1827) de Bellini et *Anna Bolena* (1830) de Donizetti. La *Fedra* de la Scala présente, en effet, des qualités dramatiques qui feront la fortune de l'élève du maestro bavarois, tel ce flux musical permettant de relier entre elles les différents moments de la pièce dans une solution de continuité que le compositeur de Bergame saura magistralement traiter, après la leçon rossinienne (JSA, 68). Héritière de bien des épilogues du Rossini napolitain, la grande scène finale de l'héroïne s'inscrit également dans ce mouvement qui mène à nombre de *rondò* de folie, d'hallucination ou de somnambulisme des décennies 1820-1830. Le rapport avec Rossini peut d'ailleurs se lire dans les deux sens dans la mesure où, lorsque ce dernier entame une carrière fulgurante, Mayr est déjà un musicien reconnu, exerçant son influence sur bien des auteurs de la génération suivante, de manière qu'il pourrait aisément revendiquer la paternité de certaines structures orchestrales devenues par la suite célèbres : le fameux *crescendo* rossinien ou d'autres séquences suggérant la tempête (JSA, 66-67). C'est aussi le cas de l'invocation aux dieux du finale central de notre opéra. Formé à l'école germanique d'un Haydn, d'un Mozart ou d'un Beethoven¹¹⁶, Mayr insufflé un vent nouveau à la production lyrique italienne, servant ainsi de relais pour les générations à venir et au moins jusqu'à Verdi (JSA, 66, 68-69).

Dans une moindre mesure, cela nous paraît également être valable pour Orlandi et pour Romanelli. La partition du Teatro Nuovo, telle qu'il nous est donné de la connaître à travers le livret, peut aussi se placer dans le sillage de cette école mayrienne qui ne dit pas son nom. Comme nous l'avons avancé, les deux compositeurs n'ont pas dû correspondre dans le courant des semaines qui ont précédé la création de leurs œuvres respectives ; cependant, il est certain que le musicien parmesan connaissait la vaste production de son aîné et qu'il ne devait pas rechigner à suivre son enseignement en même temps qu'il accueillait les modèles rossiniens à la mode. Bien qu'évitant le *rondò* final pour soprano, sa *Fedra* semble aussi suivre les critères de contraction des événements et des numéros vocaux qui mènent au Romantisme. Les airs de présentation se succèdent presque sans discontinuité, comme chez Mayr, et son finale I est tout à fait comparable à celui de Milan et à bien d'autres concertati de l'époque. Et bien que le dernier air du rôle-titre précède l'ultime pres-

¹¹⁶ À propos de Mozart, il est intéressant de lire comment, dans les années qui ont suivi la mort de Mayr, il n'était pas déplacé de rapprocher le talent des deux compositeurs, comme nous le lisons dans la biographie de Calvi qui cite justement le compte rendu qu'avait fait de *Fedra* Johann Friedrich Anton Jansen à sa création (GC, 188).

tation de Teseo, Fedra revient à la scène afin de mourir sur la dépouille d'Ippolito, suivant un art que sauront singulièrement illustrer bien des héroïnes romantiques auxquelles la censure interdira de trépasser tout à fait devant le public.

C'est d'ailleurs dans l'agencement de la trame et dans la façon d'opérer certains choix dramatiques qu'intervient le travail de Romanelli. De notre première approche, il ressort ainsi que, quand le poète se penche sur la tragédie classique, il le fait avec dévotion, tout en se réservant sa propre part de création afin de satisfaire aux besoins du genre pour lequel il écrit. Il n'hésite donc pas à supprimer des personnages et la plupart des scènes. Tantôt il resserre l'action, tantôt il la dilate, comme justement dans le cas du finale II milanais. De même pour les options stylistiques. Indépendamment des contraintes dues à la différence entre les langues qui impose de sacrifier l'alexandrin et la rime plate en faveur de vers divers et des rimes les plus variées, lorsque le librettiste suit la leçon racinienne pour une métaphore, un métonymie ou d'autres tournures, il agit davantage en auteur de théâtre en musique du XIX^e siècle qu'en épigone des dramaturges français du XVII^e siècle. Ce qui, nous l'avons vu, ne l'empêche nullement d'accueillir certaines des suggestions de son illustre devancier, telles cette innocence maintes fois réitérée, l'invocation à un dieu ou à une déesse, afin de servir un concertato ou une cavatine, ou encore l'ineffabilité du nom de l'être aimé ou les bribes d'un récit pour nourrir un chœur.

Sigles

GC = Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pier Angelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000.

JC = Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1820-1830*, London, Opera Rara, ORCH 104, 1994.

JSA = John Stewart Allitt, *J.S. Mayr: father of the 19th century Italian Music*, Shaftesbury, Element Books, 1989.

LL = Luigi Lianovosani, *Bibliografia melodrammatica di Luigi Romanelli*, Milano, Ricordi, 1878.

LR = Luigi Romanelli, *Melodrammi*, Milano, Pirola, 1832-1833, 8 tt.

P = Jean Racine, « Préface », *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I.