



HAL
open science

Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion : "Ecuba" de Nicola Antonio Manfroce

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion: "Ecuba" de Nicola Antonio Manfroce. Camillo Faverzani. Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra. Séminaires " L'Opéra narrateur " 2011-2012 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), Université Paris 8, pp.113-135, 2013, Travaux et Documents, 978-2-911860-56-X. hal-00874452

HAL Id: hal-00874452

<https://hal.science/hal-00874452>

Submitted on 1 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.

Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion : *Ecuba* de Nicola Antonio Manfroce

Camillo Faverzani

Université Paris 8

*Ardon gl'incensi al tempio;
Ivi le faci splendono*
Giovanni Schmidt, *Ecuba* (II, 4)

Ecuba, tragedia per musica de Nicola Antonio Manfroce¹ (1791-1813), a vu le jour le 13 décembre 1812 au Teatro di San Carlo de Naples. Le soir de la création, la distribution réunit des chanteurs de premier plan, tels que Maria Marchesini dans le rôle-titre, Marianna Borroni (Polissena), Manuel Garcia (Achille), Andrea Nozzari (Priamo). Comme le relève le « *Monitore delle Due Sicilie* » dans son numéro du 22 décembre, l'œuvre reçoit un accueil très enthousiaste de la part du

¹ Ce n'est pas le lieu ici de fournir des fiches biographiques sur l'une ou sur l'autre des personnalités abordées, cette tâche étant le plus souvent magistralement accomplie par les encyclopédies et les dictionnaires consacrés à la musique et à l'opéra, dans beaucoup de langues et de pays différents. Cependant, malgré bien des efforts afin de rendre à Manfroce la place qu'il mérite au sein de l'histoire musicale, la réputation posthume de ce compositeur est loin d'être établie, encore plus en France. Rappelons donc que, né à Palmi, en Calabre, il a été l'élève de Giacomo Tritto à Naples et de Nicola Zingarelli à Rome et que, pendant sa courte vie, il a été l'un des plus grands espoirs de renouveau de la scène opératique italienne. Dans ce domaine, il est l'auteur, en plus d'*Ecuba*, d'une *Alzira*, créée à Rome en 1810. Il a aussi composé nombre de cantates et de symphonies, ainsi que de la musique sacrée. Pour toute la littérature le concernant, la source principale reste toujours Francesco Florimo qui, dans les deux moutures de son histoire de l'école musicale napolitaine, réitère son témoignage personnel : s'il n'a pas directement connu Manfroce, il a néanmoins été admis dans le même Conservatorio della Pietà de' Turchini, transféré au Collegio San Sebastiano, peu de temps après la mort de l'ancien interne de cette institution dont la mémoire était encore vivante dans le souvenir de ses camarades et de ses professeurs (cf. Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869, vol. I, p. 638 et Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1881-1883 [Bologna, Forni, 1969], vol. III, p.106 ; pour les renvois à ces deux ouvrages, nous emploierons respectivement les sigles FF1 et FF2, suivis de la référence des pages) ; pour l'œuvre du compositeur, cf. aussi Carmelo Neri, *Per un catalogo delle opere di Nicola Manfroce*, « *Historica* », I (1970), pp. 3-5.

public². Malgré quelques réserves au sujet des deux cantatrices, le critique du périodique napolitain est très élogieux à l'égard de la partition, de l'exécution des deux rôles masculins et des chœurs, de même qu'il loue la qualité des bals, des costumes et des scènes d'Antonio Niccolini (DF, 112-113). Cependant, comme le suggère Jeremy Commons³, c'est davantage le triomphe personnel du compositeur, dans lequel le public reconnaît l'homme qui a lutté par tous ses moyens afin de faire face à une maladie incurable avançant en même temps que la partition. Un succès, nous rappelle Francesco Florimo, qui lui vaut les faveurs du roi et de la reine de Naples, Joachim et Caroline Murat, qui lui accordent respectivement une pension afin de poursuivre ses études à l'étranger et la consultation des premiers médecins du royaume (FF2, 105). En vain : l'effort inhumain auquel il s'est astreint dans ce défi avec lui-même finit par l'achever dans le courant de l'été de l'année suivante. *Ecuba* connaît néanmoins un nombre considérable de reprises⁴, avant de disparaître pendant plus d'un siècle et demi. Quelques extraits, donnés à la suite de pages d'*Alzira*, sont joués au piano le soir du 19 février 1978 au Teatro Sciarrone de Palmi, avant les concerts du 3 septembre 1980 et du 16 septembre 1989, dirigés tous les deux par le chef Davide Summari, l'un dans la Sala Accademica de l'Accademia Santa Cecilia de Rome, l'autre sur le site archéologique de Pæstum, et les représentations des mois d'octobre et de novembre 1990 au Teatro Chiabrera de Savone, dirigées par Massimo De Bernart qui a également préparé la révision de la partition (DF, 142-143, 151-152, 155-156, 157-158)⁵. Dans son ouvrage monographique consacré au musicien, Domenico Ferraro cite aussi l'intervention du chef Antonio Bacchelli au colloque du 9 mai 1981

² Cf. « Monitore delle Due Sicilie », 589 (22 Dicembre 1812), cité par Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce. Nella vita e nell'arte*, Cosenza, Pellegrini, 1990, p. 114 (sigle DF).

³ Cf. Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1810-1820*, London, Opera Rara, 1989, ORCH 103, p. 42 (JC).

⁴ La littérature manfrocienne n'est pas unanime à cet égard, puisque Fernando Battaglia parle de quatorze représentations (cf. Fernando Battaglia, *Nicola Manfroce e l'Ecuba*, in Nicola Antonio Manfroce, *Ecuba*, Bologna, Bongiovanni, s.d., GB 2119/20-2, p. 5 – FB –, livret d'accompagnement du seul enregistrement existant de l'œuvre), Marco Maitan de vingt (cf. Marco Maitan, *Nicola Antonio Manfroce nel suo tempo*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1984-85, p. 269 – MM –) et Domenico Ferraro d'une trentaine (DF, 111).

⁵ Cela a fait l'objet de l'enregistrement commercial cité à la note précédente ; signalons, dans le rôle de Polissena, la présence de la jeune Anna Caterina Antonacci ; auparavant, le finale de l'acte II avait été publié dans l'anthologie que nous signalons à la n. 3.

organisé par le Rotary Club de Palmi⁶, au cours duquel cet organisme offre à la mairie de la ville la partition révisée par les soins du *maestro* : ce dernier fait état du travail de déchiffrage du manuscrit, de l'orchestration et du décalage qui apparaît parfois entre la partition manuscrite et les vers, demandant une resynchronisation entre paroles et musique, dans la perspective d'une première édition imprimée de l'ouvrage (DF, 145-150). Malheureusement cette publication n'a jamais vu le jour⁷.

En ce qui concerne le poète, la page de garde du livret décline : « Originale francese del Sig. Milcent. | Traduzione del Sig. Schmidt »⁸. En effet, cet opéra est un exemple très éloquent de la politique napoléonienne de diffusion de la culture française en Italie dans laquelle s'inscrit également le règne de Murat à Naples. L'œuvre à laquelle fait allusion le frontispice napolitain est *Hécube*, tragédie lyrique de Georges Granges de Fontenelle (1769-1819), composée effectivement sur des paroles de Jean-Baptiste de Milcent⁹ (1747-1833) et créée à Paris au Théâtre de la République et des Arts, ancienne Académie Royale de Musique, le 13 ou le 15 Floréal de l'an 8, à savoir le 3 ou le 5 mai 1800¹⁰. La reine de

⁶ Un nouveau concert d'extrait est donné à cette occasion, tout comme dans d'autres villes d'Italie entre 1978 et 1981 (DF, 144-145).

⁷ La partition manuscrite se trouve à la bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella de Naples.

⁸ ECUBA, | TRAGEDIA PER MUSICA, | IN TRE ATTI, | RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA NEL REAL TEATRO | DI S. CARLO NELL'INVERNO DELL'ANNO 1812, | NAPOLI, | DALLA TIPOGRAFIA DE' FRATELLI MASI, | [...] ; l'édition originale est bilingue, les pages paires étant en français, les impaires en italien (HÉCUBE, | TRAGÉDIE LIRIQUE, | EN TROIS ACTES, | REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉÂTRE | ROYAL DE S. CHARLES L'HYVER DE L'AN 1812, | NAPLES, | DE LA TYPOGRAPHIE DES FRÈRES MASI, | [...]) ; sauf indication contraire, nous l'utilisons pour toutes les traductions du livret : « Original français de M. Milcent. | Traduction de M. Schmidt » ; par la suite, nous renverrons aux œuvres théâtrales, en utilisant des chiffres romains pour les actes et des chiffres arabes pour les scènes.

⁹ Élève d'Antonio Sacchini, Fontenelle est aussi l'auteur de cantates, de quatuors pour violon et de *Médée et Jason* (1813), toujours sur un livret de Milcent ; journaliste et dramaturge, ce dernier n'écrit qu'accessoirement pour la scène lyrique.

¹⁰ Le livret et la partition sont discordants à ce sujet ; dans sa chronologie, Théodore de Lajarte semble pencher pour la deuxième date, puisqu'il affiche le « 5 mai 1800 » mais, lorsqu'il signale que le « livret porte, par erreur, la date du 13 floréal », il commet à son tour une erreur de transcription, confirmant cette même date du calendrier républicain : « 13 floréal an VIII » (Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878 [Génève, Slatkine, 1969], t. II, p. 15 (TL) ; le dictionnaire *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* confirme le 5 mai 1800.

Troie n'est pas, à proprement parler, une héroïne opératique de premier plan¹¹. Il est donc intéressant de se pencher sur cette double exhumation du personnage en l'espace d'un peu plus de dix ans et dans le cadre de ce goût néoclassique très en vogue à l'époque, notamment dans la capitale parthénopeenne¹². Quant au texte-source, la Bibliothèque Nationale de France possède deux éditions différentes du poème de Milcent, l'une de quatre actes, l'autre de trois¹³. Vraisemblablement, la pièce parisienne a été d'abord projetée dans une version moins ramassée que l'on a ensuite ramenée à des proportions plus circonscrites, sans doute à la demande du compositeur, ce que semble confirmer l'édition musicale¹⁴. Selon Théodore de Lajarte, la « partition réussit, mais le poème sembla long et monotone : aussi à la troisième représentation la pièce fut réduite en trois actes. Il semblerait même que la première forme de l'ouvrage ait été en *cinq actes* » (TL, 16). Toutefois, en regardant de près ce que l'on

¹¹ Avant nos auteurs, évoquons le livret de Jacopo Durandi pour Ignazio Celoniati (1769) ; au XX^e siècle, la musique de scène d'Emilios Riadis (1927), de Darius Milhaud (1937) et de Gianfrancesco Malipiero (1939, reprise et étendue en 1941) pour la tragédie d'Euripide, l'acte unique de Bruno Rigacci sur des paroles de Vittorio Martino (1951) et l'opéra de Jean Martinon sur un texte de Serge Moreux (1955-1956) qui adapte à son tour Euripide ; à cela ajoutons, presque aux origines du genre, la poignante intervention d'Ecuba dans *La Didone* (1641) de Francesco Cavalli.

¹² Pour un aperçu du répertoire de ces années, cf. notamment *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1787*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, vol. II (CMR) ; pour 1806-1815, années de la domination française, il est intéressant de voir le foisonnement de sujets antiques, d'ascendance à la fois mythologique et historique (pp. 126-146) ; si ce phénomène n'est pas nouveau et si la chronologie en ce sens peut bien remonter à la fin du siècle précédent, il est néanmoins utile de souligner cette tendance pour nombre de livrets participant des échanges franco-napolitains ; sur la question du néoclassicisme à Naples et plus particulièrement à l'époque de Manfroce, cf. aussi Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il « caso » Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, p. 309 (GCB) et MM, 172-173.

¹³ Cf. HÉCUBE,|TRAGÉDIE-LYRIQUE,|EN QUATRE ACTES,|Représentée pour la première fois, sur le|THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS,|le 13 Floréal, an 8,|[...]|A PARIS,|De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur dudit Théâtre,|[...]|AN VIII DE LA RÉPUBLIQUE. ; HÉCUBE,|TRAGÉDIE-LYRIQUE,|EN TROIS ACTES,|Représentée pour la première fois, sur le|THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS,|le 13 Floréal, an 8,|[...]|A PARIS,|De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur dudit Théâtre,|[...]|AN VIII DE LA RÉPUBLIQUE.

¹⁴ Cf. HÉCUBE,|Tragédie-Lyrique, en trois Actes,|Par Milcent|Mises en Musique [...]|Par Granges Fontenelle,|Représentée pour la première fois, sur le Théâtre des-Arts,|le 15 Floreal, An 8,|[...]|Gravé par Huguet Musicien,|A PARIS|Chez l'Auteur [...].

annonce comme étant une traduction apprêtée par Giovanni Schmidt¹⁵ (1775 ?-1840 ?), le lecteur se rend vite compte qu'il ne s'agit nullement d'une transcription interlinéaire du modèle. Nous nous proposons alors d'analyser la *tragedia per musica* italienne en la mettant en parallèle avec les deux moutures de son archétype français, afin de souligner aussi bien les moments de rencontre que les divergences, et pour ce faire nous allons d'abord analyser l'agencement des événements, pour étudier ensuite l'évolution musicale des personnages et pour revenir enfin aux textes et faire ressortir les choix des deux auteurs pour ce qui est de la versification et de l'appareil rhétorique.

Nos livrets de 1800 et de 1812 mettent en scène à la fois le drame d'Hécube et de Polyxène¹⁶ et, bien qu'ils fassent appel à des personnages de la tradition homérique, leur trame connaît un traitement assez original. Dans son essai consacré à la présence de l'opéra français dans le melodramma napolitain à l'époque de Murat, Giovanni Carli Ballola parle de « scadentissima pièce, che stracchia in tre atti gli alterni casi di un fidanzamento fra Achille e Polissena, complicato dagli oscuri disegni di vendetta di Ecuba »¹⁷ (GCB, 314). Comme le relève déjà le critique du « *Monitore delle Due Sicilie* », la soif de vengeance est assurément le trait de caractère qui singularise la reine de Troie (DF, 112). Nous savons le rôle quelque peu effacé que joue l'épouse de Priam dans l'*Iliade*. Cependant, ce n'est pas à la haine vengeresse du personnage euripidien que nous assistons ici : les destinataires du châtiment ne sont guère Polymestor et ses enfants, rendus responsables de la mort

¹⁵ Toscan d'origine, il s'établit à Naples où, entre 1800 et 1840, il écrit une cinquantaine de livrets dont *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1809) et *Odorardo e Cristina* (1810) pour Stefano Pavesi, repris par Gioacchino Rossini en 1815 et en 1819, et, pour ce dernier, *Armida* (1817) et *Adelaide di Borgogna* (1817) ; il est aussi l'auteur d'*Elvida* (1826) pour Gaetano Donizetti.

¹⁶ La fortune de Polyxène à l'opéra est comparable à celle de sa mère, avec néanmoins un plus grand intérêt pour le personnage au XVIII^e siècle, notamment en France : l'inachevé *Achille et Polyxène* (1687) de Jean Galbert de Campistron pour Jean-Baptiste Lully ; *Polyxène et Pyrrhus* (1706) de Jean-Louis-Ignace de La Serre pour Pascal Collasse ; *Polyxène* (1763) de Nicolas-René Joliveau pour Antoine Dauvergne ; *Polyxena* (1775) de Friedrich Justin Bertuch pour Anton Schweitzer, dont le livret est repris l'année suivante par Ernst Wilhelm Wolf.

¹⁷ « très mauvaise pièce qui étire sur trois actes les vicissitudes variables des fiançailles d'Achille et de Polissena, entravées par les sombres desseins de vengeance d'Ecuba » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas, sauf pour le livret et sauf indication contraire).

de Polydore¹⁸, mais plutôt Achille à qui la mère ne saurait pardonner la mort d'Hector (JC, 45). Et pourtant l'Hécube de 424 av. J.-C. n'est pas dépourvue de liens avec ses sœurs cadettes du XIXe siècle, dans la mesure où le sacrifice de Polyxène, exigé par l'ombre d'Achille, est le sujet principal de la parodos et des deux premiers épisodes (vv. 98-628). Souvenir qui se renouvelle dans *Les Troyennes* (415 av. J.-C.)¹⁹ et que reprennent à la fois Virgile, Ovide et le Pseudo-Apollodore, respectivement dans l'*Énéide*²⁰ (30-19 av. J.-C.), *Les Métamorphoses*²¹ (1-8 apr. J.-C.) et la *Bibliothèque*²² (II^e-III^e siècles apr. J.-C.), avant de faire retour au texte théâtral avec les *Troades*²³ (49-62 apr. J.-C.) de Sénèque. Et, contrairement à ce que laisse entendre Fernando Battaglia (FB, 5), le modèle direct de Milcent et de Schmidt ne se trouve pas non plus dans le poème de Jacopo Durandi pour Ignazio Celoniati où, s'il est aussi question du sacrifice de Polyxène, il s'agit davantage des amours de la jeune fille et de Pyrrhus.

Structurée en trois actes, de quatre, sept et cinq scènes, l'œuvre de Manfroce situe l'action à Troie. L'unité de lieu connaît cependant quelques dérogations à la règle, puisque du « Magnifico luogo destinato alle pubbliche udienze »²⁴ de l'acte I, nous passons aux appartements de Polissena²⁵ (II, 1), au Temple d'Apollon (III, 1) et dans un lieu caché du palais (III, 3). L'unité de temps, en revanche, semble être presque involontairement respectée, étant donné que, s'il n'apparaît aucune allusion aux différents moments de la journée, les faits représentés peuvent bien se dérouler en l'espace de vingt-quatre heures. Entièrement cen-

¹⁸ Cf. Euripide, *Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. II, pp. 161-230 (vv. 953-1295).

¹⁹ Cf. Euripide, *Les Troyennes*, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1982, t. IV, pp. 1-81 (v. 502).

²⁰ Cf. Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, t. I, p. 87 (III, 321-324).

²¹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1991, t. III, pp. 69-72 (XIII, 439-532).

²² Cf. Apollodore, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpì, trad. di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, 1996, « Fondazione Lorenzo Valla », p. 267 (III, 12, 5) et surtout l'*Épitomé*, 5, 23 (p. 373).

²³ Cf. Sénèque, *Troades*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, t. I, pp. 63-115 (vv. 195-196, 938-944).

²⁴ « lieu magnifique destiné aux audiences publiques ».

²⁵ Désormais, lorsqu'il s'agit des personnages de 1812, nous utilisons la forme italienne des prénoms.

trée autour du plan de vengeance d'Ecuba, tirant profit de l'inclination d'Achille pour sa fille, la trame ne présente aucune action secondaire et, comme le remarque à juste titre Marco Maitan, elle avance de manière plutôt linéaire vers un but obligé, désigné clairement depuis le début (MM, 174).

Dans l'attente de l'arrivée d'Achille et de célébrer les jeux en l'honneur d'Ettore, Polissena confie à sa suivante Teona qu'elle aime en secret le héros grec, meurtrier de son frère, non sans quelques appréhensions quant à la réaction de sa mère (I, 1). L'entrée du couple royal fait annoncer à Priamo que les souffrances des Troyens seront bientôt soulagées et que sa fille sera le gage de la paix qui se prépare, suscitant l'indignation d'Ecuba qui en appelle au souvenir de son fils ; face aux remontrances du peuple, la souveraine feint de sacrifier au bien public (I, 2). Survient le chef des Hellènes qui donne libre cours à son bonheur de s'unir prochainement à la princesse (I, 3). L'acte se clôt sur le bal devant honorer la mémoire d'Ettore qui voit défiler des gladiateurs et des soldats portant les armes du défunt, des prêtres et des sacrificateurs, et surtout des jeunes gens mettant en scène la pantomime du guerrier qui reconnaît sa bien-aimée sous les traits de l'esclave destinée à devenir le prix du vainqueur des jeux (I, 4).

Enfin seul avec Polissena, Achille peut lui avouer directement sa passion et apprendre la réciprocité de ce sentiment (II, 1). Une brève scène de transition introduit Ecuba qui se fait la messagère de la volonté du peuple réclamant la présence du jeune homme (II, 2). Peuvent ainsi avoir lieu les retrouvailles de la mère et de la fille, sûrement moins réjouissantes que l'entretien précédent, puisque la première enjoint à la seconde de profiter de la cérémonie du mariage prochain pour tuer l'ennemi grec ; devant le refus de cette dernière, la reine se résout à accomplir elle-même sa vengeance, ce à quoi son interlocutrice réplique en acceptant ce funeste sacrifice comme un devoir (II, 3). Tombée dans une sorte de léthargie, Polissena doit faire un effort inhumain afin de répondre aux jubilations d'Ifisa, de Teona et du chœur de jeunes filles qui viennent la seconder jusqu'à l'autel devant sceller son union avec Achille (II, 4). Restée seule, la princesse se débat entre l'allégresse ambiante et sa propre tristesse (II, 5). Une nouvelle entrevue avec Achille éveille l'indignation de celui qui retrouve sa promise maintenant hésitante (II, 6). Il en appelle à Ecuba et à Priamo qui, quoique pour des raisons différentes, s'indignent de la conduite de leur fille ; devant de telles injonctions, Polissena se soumet

à la volonté unanime des présents, tandis que sa mère lui rappelle sa promesse et que son père rassure son amoureux qui veut précipiter leur hyménée (II, 7).

Il a déjà été relevé que ce finale II constitue le moment où le livret italien s'éloigne davantage de son archétype français (MM, 267, 302), ce que témoigne également la note en bas de page de Schmidt, signalant aussi bien l'omission de certains vers que l'adjonction en italique d'*ottonari* pour le chœur et tous les personnages, dans la tradition du meilleur *concertato* à l'italienne. À cela il est utile d'ajouter que c'est en opérant sur les actes II et III premièrement projetés qu'intervient le plus souvent Milcent afin de réduire son poème de quatre à trois actes. Ce qui donne lieu à la plupart des variantes entre les deux versions françaises. En effet, l'acte II s'ouvrait initialement sur « une partie reculée des jardins de Priam » (II, 1), à proximité de la tombe d'Hector. La première rencontre entre Polixène²⁶ et Achille (II, 2) était précédée d'une courte scène avec Théone annonçant la venue du héros mais aussi l'arrivée prochaine d'Hécube (II, 1). De même, la transition entre les deux dialogues ne se bornait pas aux quelques mots de la reine mais ajoutait aussi un bref échange polémique avec le guerrier grec au sujet de la dépouille de son fils, toute proche (II, 3). Par ailleurs, l'entrevue des deux femmes se prolongeait davantage permettant à l'héroïne de renouveler le souvenir de la mort d'Hector et de réitérer son indignation au sujet de la réciprocité du sentiment de Polixène (II, 4). L'acte II se concluait ainsi sur l'aparté de la mère saluant enfin la vengeance prochaine de la mort du fruit de ses entrailles (II, 5). C'était donc l'acte III qui s'ouvrait sur les appartements de Polixène, la première scène correspondant à la scène 4 de l'acte II aussi bien de la seconde mouture que de la version italienne. Néanmoins la brève méditation solitaire de la princesse perpétuait quelque peu ses tourments, lui laissant la seule alternative d'être soit une fille ingrate soit une amante perfide (III, 2), suppression qui survit, en revanche, dans le livret de 1812. L'apparition d'Achille le faisait également s'interroger sur la raison de cet isolement en ce jour de liesse ; ce deuxième entretien des deux promis connaissait un plus ample développement au cours duquel le couple se résignait à une séparation aussi déchirante qu'incompréhensible, du moins pour le héros (III, 3). Traduits et imprimés entre guillemets, un certain nombre des vers conservés en italien n'ont pas été mis en musique par Manfroce. La scène 4 de l'acte III occupait la place de ce qui est devenu

²⁶ C'est bien l'orthographe adoptée par le librettiste que confirme aussi la partition.

le finale II (II, 7), avec les modifications que nous connaissons pour la transposition napolitaine.

Presque inchangé par rapport à l'acte IV projeté, l'acte III de 1800 se déverse ainsi dans l'acte III de 1812. Sur le chœur des réjouissances générales viennent se greffer les espérances de Priamo (III, 1) mais, au moment où Achille s'apprête à mener Polissena à l'autel, apparaît Antiloco apportant la nouvelle de la trahison des Grecs qui envahissent la ville ; le guerrier ne veut pas le croire, cependant qu'Ecuba laisse éclater sa haine à son égard et que le peuple se jette sur lui (III, 2). Secondée par ses suivantes, Polissena pleure la mort de son bien-aimé devant l'autel des dieux Pénates (III, 3). Surviennent le roi et la reine en fuite : tout en reprochant à son épouse sa cruauté, le père invite sa fille à se sauver (III, 4). Sur ces entrefaites arrive un chef hellène prêt à venger la mort d'Achille sur Polissena qu'enlèvent ses compagnons ; en proie au remords, la mère se livre quand même à une dernière imprécation contre les Grecs, tandis que la ville est mise à sac, s'amoncellent les cadavres et sont enchaînés de nombreux prisonniers ; à l'arrière-plan qui s'écroule on voit défiler plusieurs personnages de la légende, tels Cassandre captive, Corèbe essayant de la libérer, Énée en fuite avec Anchise et Ascagne, alors que l'héroïne se jette enfin au milieu des flammes (III, 5).

Si les variantes du finale sont minimales entre les deux moutures françaises, il est important de signaler, dans la seconde, l'ajout de la mort de Priam en scène (III, 5) et, chez Schmidt, la plus grande place que l'on accorde à l'ultime plainte de Polissena (III, 3). Par ailleurs, comme le signale judicieusement Commons en lisant entre les lignes du compte rendu du « *Monitore delle Due Sicilie* » (JC, 46), le finale grandiose ne semble pas avoir été entièrement représenté car si le

programma promette molto nella fine della tragedia, [...] un inopinato disordine non ha fatto mantenere alcuna promessa; e ciò è stato un bene pel pubblico, perché si sono soppresse molte incongruenze [...]. Non tutto quello, che conviene ad un poema epico è adattabile ad un ballo e ad una tragedia: Omero come poeta epico avea il dritto di descrivere con enfasi, i più minuti dettagli e le conseguenze dell'incendio trojano. All'incontro il compositore di uno spettacolo deve evitare talune cose, che possano confinare colla bassezza, ed alle quali facilmente si può attaccare l'idea del ridicolo (DF, 113)²⁷.

²⁷ « programme est très prometteur à la fin de la tragédie, [...] un désordre inopiné n'a permis de maintenir aucune des promesses ; et cela a été un bien pour le public, parce que l'on a supprimé beaucoup d'incohérences [...]. Tout ce qui convient à un poème épique

Relevons néanmoins que cet épilogue majestueux est absent du livret français en trois actes.

Depuis le critique du « *Monitore delle Due Sicilie* » jusqu'aux encyclopédies spécialisées les plus récentes, pratiquement toute la littérature manfrocienne salue les grandes qualités d'invention mélodique du musicien. « La sua musica ha l'impronta della novità »²⁸ (DF, 112), lisons-nous dans le périodique napolitain, tandis que Florimo reconnaît d'emblée un véritable esprit novateur qui aurait sans doute anticipé de quelques années la révolution musicale du XIX^e siècle, ce qu'il décèle plus particulièrement à la lecture de la partition d'*Ecuba* (FF2, 102, 103, 104). S'interrogeant sur le langage musical de Manfroce, Maitan l'inscrit dans le dynamisme culturel typique des périodes de transition et aime à définir notre *tragedia in musica* d'opéra de médiation (MM, 297, 310), cependant que Ferraro souligne l'importance de ses innovations en matière d'orchestration (DF, 118). Toutes ces approches reconnaissent également l'empreinte de la tragédie lyrique française, notamment par l'intermédiaire des productions des compositeurs italiens de Paris. C'est encore Florimo qui, le premier, fait le rapprochement avec *La Vestale* (1807) de Gaspare Spontini « che rappresentavasi in S. Carlo nel 1809 »²⁹ (FF2, 103) – en fait le 8 septembre 1811 (FB, 4 ; CMR, 139) – et que le jeune homme aurait vite pris comme modèle. Ce qu'accueille entièrement Carli Ballola, lorsqu'il parle des « effetti traumatizzanti dell'ascolto del primo capolavoro spontiniano »³⁰ (GCB, 312) aux fins de la conception de la « sperimentalistica *Ecuba* »³¹ qu'il situe dans cette « terza via »³² ouverte par le maître d'Ancône,

dove, contro uno sviluppo orizzontale di tipo melodico-armonico del materiale tematico (come avviene nell'opera italiana) o contro la sua elaborazione di tipo sonatistico e sinfonico (come avviene in Cherubini e in Beethoven), s'inaugura una sorta di dilatazione intensiva di brevi cellule

ne s'adapte pas forcément à un bal ou à une tragédie : Homère, en tant que poète, avait le droit de décrire avec emphase les moindres détails et les conséquences de l'incendie de Troie. En revanche, l'ordonnateur d'un spectacle doit éviter certaines choses qui pourraient toucher à la vulgarité et d'où peut facilement pointer l'idée du ridicule ».

²⁸ « Sa musique est empreinte de nouveauté ».

²⁹ « représentée au S. Carlo en 1809 ».

³⁰ « effets traumatisants à l'écoute du premier chef-d'œuvre de Spontini ».

³¹ « expérimentale *Ecuba* ».

³² « troisième voie ».

ritmico-tematiche, attraverso la prassi della progressione armonica o quella della pressoché testuale iterazione enfatica³³.

Bien que Maitan préfère nuancer, en arguant que Manfroce « ricorre quasi regolarmente a forme closes de structure bipartite [...]. Fondamentalement différent, par exemple, de la *Vestale* est donc l'équilibre interne au complexe scénique en tant que le poids expressif se déplace inévitablement sur l'aria »³⁴ (MM, 303). Par ailleurs, il est utile de rappeler la filiation française d'*Ecuba* et que Fontenelle est l'élève d'Antonio Sacchini, un autre italien de Paris. Maitan avoue très honnêtement n'avoir pu comparer les deux partitions ; il s'interroge toutefois sur la continuité dramatique qu'il ressent à la lecture du livret original, l'opposant à une plus grande polarisation entre air et récitatif d'essence plus italienne dans la production de 1812 (MM, 302-303). Penchons-nous donc sur les deux partitions.

Nous avons déjà évoqué l'esprit de vengeance qui meut l'héroïne (soprano), alors que son époux (ténor) se caractérise davantage pour son penchant à l'apaisement et que leur fille (*secondo soprano*) se singularise par sa tendresse (DF, 112). Achille (ténor), quant à lui, incarne plus l'amant que le héros guerrier (JC, 45). Et bien que chacun fasse preuve d'une individualité qui dépasse la simple typologie des personnages opératiques de l'époque (MM, 316), c'est surtout sur les deux rôles féminins que repose l'action, animée qu'elle est par la hauteur de leurs propres passions respectives (JC, 45). Nous avons dit que les deux pièces sont le drame à la fois de la reine et de la princesse troyennes. Nous pourrions même ajouter que la fille dispute quelque peu la première place à la mère. Cela se ressent encore plus lorsqu'on parcourt les numéros musicaux des partitions.

Les deux opéras se composent de treize morceaux, précédés d'une symphonie d'ouverture. Si les actes I sont constitués de quatre airs de présentation, suivis d'un finale dévolu au chœur en l'honneur d'Hector

³³ « où, entre un développement horizontal du matériau thématique, de type mélodico-harmonique (comme dans l'opéra italien) et son élaboration allant vers la sonate ou la symphonie (comme chez Cherubini ou chez Beethoven), on inaugure une sorte de dilatation intensive de brèves cellules rythmico-thématiques, par le recours à la progression harmonique ou à une itération emphatique presque littérale ».

³⁴ « recourt presque régulièrement à des formes fermées à la structure bipartite [...]. L'équilibre interne aux agencements scéniques est donc foncièrement différent de celui, par exemple, de *La Vestale*, étant donné que le poids expressif se déplace inexorablement vers l'aria ».

(I, 4), ce découpage apparaît moins schématique quand on prend en considération les récitatifs : avec Teone/Théone pour l'air de Polissena/Polixène « Oppresse dal dolore »/« Mes yeux accablés de douleur » (I, 1), avec Ecuba/Hécube pour Priamo/Priam – « Pari a te, nel cor la voce »/« Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) –, avec Priamo/Priam pour Ecuba/Hécube, mais aussi avec la participation du chœur – « A quel sen che l'ha nutrita »³⁵/« Ah ! cruels, épargnez mon cœur » –, avec le couple royal pour Achille – « Là nel bollor dell'armi »³⁶/« Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) –. C'est à l'acte II que la *tragedia in musica* se différencie davantage de la tragédie lyrique, sans toutefois présenter de dissemblances criantes. Dans les deux cas, le deuxième air du héros grec – « Di così cari accenti. Ah! Lungi omai »³⁷/« Mon cœur est enfin sans alarmes » (II, 1) – est introduit et conclu par un récitatif avec sa bien-aimée sur lequel vient se greffer le duo d'amour « Ambi avrem sino alla morte »/« Nous n'aurons plus, toute la vie ». La scène française se referme sur un autre récitatif avec la reine (II, 2), absent en italien, tandis que l'air d'Ecuba « Figlio mio! Vendetta avrai » (II, 3)/« O mon fils ! tu seras vengé » (II, 3) est préparé par le long récitatif du sacrifice avec Polissena qui, à Paris, est structuré en duo. Le finale central fait appel à tous les personnages – y compris les suivantes Ifisa/Iphise et Teona/Théone qui connaissent à ce moment leur emploi le plus significatif, du moins dans la partition italienne (II, 4) – et au chœur de jeunes filles, et s'achève par les vers inédits auxquels nous avons déjà fait allusion : la nouvelle strette « Là nel tempio ormai si vada »³⁸ (II, 7). La version parisienne se terminant néanmoins sur l'ensemble « Quel doux transport renaît dans mon âme ravie ! » (II, 7). Un chœur de liesse générale ouvre le dernier acte et prépare le deuxième air du roi – « Di questo cor la speme »/« Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1) – qui se résout dans un récitatif avec Achille. La scène de transition avec Antiloco/Antilochus est traitée dans un récitatif soutenu par le chœur dans les deux moutures (III, 2), cependant que Polissena/Polixène entonne son dernier air avec chœur – « La luce detesto »³⁹/« Grands dieux ! dans la nature entière » (III, 3) –, avant de rejoindre ses parents

³⁵ « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

³⁶ « Au milieu des combats ».

³⁷ « De cet aveu si plein de charmes ! / Loin de moi ces combats affreux ».

³⁸ « Que l'on rejoigne maintenant le temple » (dans notre traduction ; ces vers n'existent pas en français).

³⁹ « Ah ! je déteste la lumière ».

dans le *terzettino* « Ciel, che sento! - Oh rimorso! Oh tormento » ou l'ensemble « Qu'ai-je entendu ! / O remords ! ô douleur amère ! » (III, 4) des derniers adieux, précédant un finale orchestral (III, 5) dans lequel on a parfois voulu voir la voix la plus authentique de la conscience créative de Manfroce (GCB, 314-315) et une confirmation de sa très vive expérimentation (FB, 6). Toutefois, comme le remarque judicieusement Maitan, cette solution dérive directement de Milcent (MM, 306-307) et, ajouterons-nous, de Fontenelle qui adopte à son tour une issue *allegro*. Par ailleurs, il est aussi important de souligner que la réduction du livret français de quatre à trois actes n'entache que peu l'étendue de la partition, ces suppressions concernant essentiellement les récitatifs et le finale II, sauf pour un air supplémentaire de Priam lors des jeux en l'honneur d'Hector : « Adieu, vaillant Hector ! jamais ta main puissante » (I, 4).

En revanche, il faut inscrire au chapitre de l'*italianità* d'*Ecuba* la structure de la plupart de ses airs. Exception faite pour l'*aria di sortita* de Polissena, les trois autres cavatines de l'acte I sont suivies d'un mouvement *allegro* assimilable à une cabalette : ainsi sur « Pari a te, nel cor la voce »⁴⁰ (I, 2) de Priamo vient se greffer « Quando cessi in me la vita »⁴¹, « A quel sen che l'ha nutrita »⁴² d'*Ecuba* se prolonge dans « Se i sospir d'una madre sprezzate »⁴³ et « Là nel bollor dell'armi »⁴⁴ (I, 3) d'Achille débouche sur « In me l'ardor guerriero »⁴⁵. Et si, à l'acte II, la deuxième intervention soliste du guerrier hellène n'adopte pas cette forme, l'*aria* de la mère « Figlio mio! vendetta avrai »⁴⁶ (II, 3) est doublée par « E colei che gli diè vita »⁴⁷. Relevons, par ailleurs, que le duo d'amour « Ambi avrem sino alla morte »⁴⁸ (II, 1) vient nourrir l'*allegro* « Rendi eterni sì dolci contenti »⁴⁹ et que l'issue du *concertato* du finale II fait également appel à la strette que nous connaissons. À l'acte III, la dernière prestation de Polissena désespérée ne saurait se

⁴⁰ « Autant que vous j'écoutez la nature ».

⁴¹ « Le trépas seul fermera ma blessure ».

⁴² « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

⁴³ « Ah ! si vous dédaignez mes pleurs ».

⁴⁴ « Au milieu des combats ».

⁴⁵ « Vous adoucirez mon courage ».

⁴⁶ « O mon fils ! tu seras vengé ».

⁴⁷ « Sa mère aussi va répandre des pleurs ».

⁴⁸ « Nous n'aurons plus, toute la vie ».

⁴⁹ « Prolonge-les sans cesse ».

conclure sur une cabalette⁵⁰, ce qui en revanche se renouvelle pour la dernière performance de Priam encore confiant, sa cavatine « Di questo cor la speme »⁵¹ (III, 1) s'achevant sur « Di fresche rose adorno »⁵². Cette marque d'italianité est d'autant plus singulière que Fontenelle ne se sert guère de l'*allegro* en position conclusive. L'air d'entrée de Polixène fait succéder l'*adagio* « Combien l'éclat de la victoire » (I, 1) à l'*andante* « Mes yeux accablés de douleur », de même que son père apparaît en chantant le *cantabile* « Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) ; tandis que l'*allegro* déclamé d'Hécube « Ah ! cruels, épargnez mon cœur », suivi de l'*allegro* animé avec chœur « Craignez de trahir notre espoir ! », et l'*allegro poco andante* d'Achille « Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) structurent à eux seuls chacun des morceaux. Ce qui se reproduit à l'acte II dans l'*allegro presto* de la reine « O mon fils ! tu seras vengé » (II, 3). L'alternance de l'*allegro moderato* « Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1) et de l'*allegro maestoso* « Hécube, et vous ma fille » se renouvelle à l'acte III pour l'air de Priam, Hécube se voyant attribuer un dernier *allegro* « Entends Hécube expirante, / Implacable Junon ! » (III, 5) au sein du finale III. Signalons néanmoins l'*allegro cantabile* « Un amour aussi tendre a des droits sur votre ame » (II, 7) et le mouvement animé de ce finale II que remanie Schmidt afin de fournir à Manfroce les vers pour son *concertato*.

Sur le plan de la distribution des numéros vocaux, si à Paris Hécube et Polixène disposent du même nombre de présences, cela ne se reproduit pas tout à fait à Naples où la princesse voit s'en octroyer cinq contre les quatre de sa mère et des deux ténors. En effet, l'acte II de 1800 agence la rencontre entre les deux femmes en un duo que précède et suit un air pour l'héroïne, ce qui fait augmenter d'une prestation le décompte de Polixène, tout en ajoutant deux au rôle-titre ; à Priam et à Achille, en revanche, est affectée la même quantité d'interventions qu'en 1812⁵³. Au San Carlo, la scène familiale est résolue en un air pour la protagoniste

⁵⁰ Bien qu'un mouvement *allegro* ne se justifie guère pour les deux airs solistes de la princesse troyenne, il est peut-être possible d'attribuer cette absence à un choix délibéré du compositeur, étant donné les insuffisances de Marianna Borroni dont nous parle le compte rendu du « Monitore delle Due Sicilie » qui lui aurait préféré Isabella Colbran (DF, 112).

⁵¹ « Achille est devenu l'espoir de ma famille ».

⁵² « Hymen ! orne ton front de roses ».

⁵³ Rappelons toutefois que, dans la première mouture du livret parisien, Priam aurait dû chanter un air de plus, ce qui aurait rapproché le nombre de prestations vocales du rôle du père de celui de son épouse et de sa fille.

qui se voit cependant privée de deux performances. Avec sa *sortita*, son duo d'amour, sa participation au finale central et son air final, Polissena se dresse donc au-dessus de tous les chanteurs. D'autre part, sa prééminence est également confortée par la place que lui confèrent les deux opéras, lui attribuant l'introduction et pratiquement la conclusion de la pièce ; en France, elle est la seule à partager deux duos, tandis que le découpage italien, plus avantageux pour Ecuba, lui réserve tout de même une part très intense dans le récitatif.

Au vu de l'agencement de la partition napolitaine, nous pouvons accueillir l'idée que « Manfroce non fece che seguire alla lettera la stesura del libretto, una traduzione, dovuta allo Schmidt, di un originale francese, opera di un non meglio identificato Milcent »⁵⁴ (GCB, 314). Il reste à déterminer de quelle manière a été effectuée cette traduction. En effet, nous avons pu remarquer que, malgré un certain parallélisme entre les deux textes, les choix du compositeur tendent plutôt à s'émanciper de son modèle. Pour ce qui est des vers, Maitan parle aussi de « traduzione pressocché letterale »⁵⁵ (MM, 172), tout en ajoutant que « l'operazione di Schmidt non consiste in una traduzione pedissequa dell'originale »⁵⁶ (MM, 301) ; il convient également que dans la tragédie lyrique « il rapporto recitativo-aria è dal punto di vista drammatico radicalmente diverso »⁵⁷ (MM, 299) et reconnaît qu'« il librettista sa perfettamente che il suo lavoro dovrà essere musicato da un italiano e rivolto a un pubblico napoletano e che, pertanto, il dramma si dovrà adattare ad una struttura in grado di essere accettata dal gusto corrente »⁵⁸ (MM, 301-302).

La première grande différence entre les deux livrets concerne leur versification. En effet Schmidt utilise une très vaste gamme de vers, alors que Milcent se cantonne bien volontiers dans l'alexandrin et l'octosyllabe. La première de ces deux mesures est adoptée pour la plupart des récitatifs, cependant que la seconde apparaît régulièrement dans les numéros fermés. Il en va de même de trois des quatre airs de présen-

⁵⁴ « Manfroce n'a fait que suivre à la lettre la rédaction du livret, une traduction, due à Schmidt, d'un original français, l'œuvre du méconnu Milcent »

⁵⁵ « traduction à peu près littérale ».

⁵⁶ « l'opération de Schmidt n'est pas une traduction servile de l'original ».

⁵⁷ « d'un point de vue dramaturgique, le rapport récitatif-air est radicalement différent ».

⁵⁸ « le librettiste sait parfaitement que son travail sera mis en musique par un Italien et qu'il s'adressera au public napolitain ; le drame devra donc s'adapter à une structure qui puisse paraître acceptable au goût courant ».

tation : « Mes yeux accablés de douleur » (I, 1) de Polixène, « Ombre magnanime et chérie » (I, 2) de Priam et « Ah ! cruels, épargnez mon cœur » d'Hécube. Pareillement, l'intervention soliste d'Achille à l'acte suivant – « Mon cœur est enfin sans alarmes » (II, 1) – ainsi que le duo avec sa bien-aimée : « Nous n'aurons plus, toute la vie ». Tandis que l'entrée du héros grec – « Vous m'apprenez, belle Princesse » (I, 3) –, les deux performances d'Hécube – « O mon fils ! ô mon cher Hector ! » (II, 3) ; « O mon fils ! tu seras vengé » – et le duo avec sa fille – « Sœur et fille dénaturée » – se singularisent par l'emploi de vers mêlés. Ce qui se renouvelle dans la prestation de Priam débutant par l'alexandrin « Achille est devenu l'espoir de ma famille » (III, 1). Polixène revenant enfin à l'octosyllabique pour son ultime apparition : « Grands dieux ! dans la nature entière » (III, 3). En italien, en revanche, si l'*ottonario* est très présent, il est néanmoins devancé par le vers heptasyllabique. Ce dernier est utilisé dans le quatrain d'entrée de Polissena « Oppresse dal dolore »⁵⁹ (I, 1), dans l'air d'Achille, aussi bien pour la cavatine « Là nel bollor dell'armi »⁶⁰ (I, 3) que pour la cabalette « In me l'ardor guerriero »⁶¹, dans le chœur du finale I « Ettore generoso »⁶² (I, 4), dans le chœur « Di rose porporine »⁶³ (II, 4) et dans le quatuor « Si tenero amatore »⁶⁴ (II, 7) du finale II⁶⁵, dans la cavatine « Di questo cor la speme »⁶⁶ (III, 1), dans la cabalette « A' lauri di quel crine »⁶⁷ et dans le chœur « Di fresche rose adorno »⁶⁸ accompagnant l'issue de l'air de Priamo, et dans le chœur « A grave prezzo, amici »⁶⁹ (III, 2) de la scène d'Antilocho. Les autres *arie di sortita* affichent des octosyllabes : celle

⁵⁹ « Mes yeux accablés de douleur ».

⁶⁰ « Au milieu des combats ».

⁶¹ « Vous adoucirez mon courage ».

⁶² « Le généreux Hector ».

⁶³ « Que de plus belles fleurs ».

⁶⁴ « Un amour aussi tendre a des droits sur votre ame ».

⁶⁵ Dans le début de ce finale, remarquons les premières répliques de Teona : deux autres *settenari* qui, légèrement modifiés, seront appelés, une vingtaine d'années plus tard, à un avenir bien plus flatteur sur ces mêmes scènes napolitaines : « Ardon gl'incensi al tempio; / Ivi le faci splendono » (« Le temple est parfumé ; / Sur nos autels déjà les flambeaux étincèlent »).

⁶⁶ « Achille est devenu l'espoir de ma famille ».

⁶⁷ « Aux lauriers de son front les myrtes de l'amour ».

⁶⁸ « Hymen ! orne ton front de roses ».

⁶⁹ « Vendons cher notre vie ».

de Priam à la fois dans la cavatine « *Pari a te, nel cor la voce* »⁷⁰ (I, 2) et dans la cabalette « *Quando cessi in me la vita* »⁷¹ ; celle d'Ecuba dans l'air « *A quel sen che l'ha nutrita* »⁷². Ainsi l'attaque du duo d'amour « *Ambi avrem sino alla morte* »⁷³ (II, 1), la cavatine « *Figlio mio! vendetta avrai* »⁷⁴ (II, 3) et la cabaletta « *E colei che gli diè vita* »⁷⁵ de l'air de la reine qui suit. Et le *concertato* « *Deh! ci guida appiè dell'ara* »⁷⁶ (II, 7) du finale II. Relevons également les *senari* du dernier air de Polissena « *La luce detesto* »⁷⁷ (III, 3) et du chœur de jeunes filles – « *Sull'ara che al cielo* »⁷⁸ – appelé à la reconforter. Et les décasyllabes de la cabaletta de la *sortita* de la reine – « *Se i sospir d'una madre sprezzate* »⁷⁹ (I, 2) – et du chœur introduisant l'air – « *Cessi alfin sì tremenda ruina* »⁸⁰ –, de la strette du duo Polissena-Achille « *Rendi eterni sì dolci contenti* »⁸¹ (II, 1), du *terzettino* familial du finale III – « *Ciel, che sento - Oh rimorso! oh tormento!* »⁸² (III, 4) – et du chœur qui le commente : « *Della regia dolente famiglia* »⁸³.

Par ailleurs, cette variété métrique est aussi révélatrice de ce différent rapport entre récitatifs et airs caractérisant la *tragedia in musica* au regard de la tragédie lyrique. En effet, la correspondance apparente qui pourrait ressortir à la lecture des vers italiens et de leur moule français cache l'écart profond de la structure des deux opéras. Si nous prenons, en guise d'exemple, l'air de présentation de la reine, le modèle se compose de la strophe monobloc de douze octosyllabes de *l'allegro* déclamé, tandis que sa traduction se partage entre les sept *ottonari* de

⁷⁰ « Autant que vous j'écoute la nature ».

⁷¹ « Le trépas seul fermera ma blessure ».

⁷² « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie ».

⁷³ « Nous n'aurons plus, toute la vie ».

⁷⁴ « O mon fils ! tu seras vengé ».

⁷⁵ « Sa mère aussi va répandre des pleurs ».

⁷⁶ « Enfin guidez-nous à l'autel ».

⁷⁷ « Ah ! je déteste la lumière ».

⁷⁸ « Sur cet autel ».

⁷⁹ « Ah ! si vous dédaignez mes pleurs ».

⁸⁰ « Il est tems, qu'en ce jour notre malheur finisse »

⁸¹ « Prolonge-les sans cesse ».

⁸² « Qu'ai-je entendu ! / O remords ! ô douleur amère ! »

⁸³ « Prenez pitié, ciel inhumain ! / De ce peuple expirant, d'une triste famille »

la cavatine et les quatre décasyllabes de la cabalette. Et même cette proximité numérique est trompeuse, étant donné que le premier quatrain français est traité par Manfroce en récitatif avec un léger glissement du genre : « Ah ! cruels, **épargnez** mon cœur » (I, 2) ; « **Non lacerate**, o crudi, / Questo **misero** cor! » (I, 2). Ce qui, de tournure négative en adjectivation, donne un vers de plus. La cavatine faisant le plus souvent répondre deux *ottonari* à chaque octosyllabe, selon le principe : « Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie, / Préférer un vainqueur affreux ! » ; « A quel sen che l'a nutrita / Fia **la mano** preferita / D'un orribil vincitor ? » Où l'interrogation découragée prend la place de l'indignation exclamative et le choix de la princesse se configure davantage par la métonymie maritale. Les *decasillabi* de la cabalette suivent en revanche la conclusion de l'air de façon assez linéaire, ce changement de mesure étant engendré surtout par la différence entre les deux langues mais aussi par l'ajout de quelques termes – « Ah ! si vous dédaignez **mes** pleurs » ; « Se i sospir **d'una madre** sprezzate » –, un substantif bien dosé devant susciter plus de compassion qu'un simple adjectif possessif. Le deuxième air de l'héroïne reproduit ce type de phénomène : l'octave de *allegro presto* archétypal, de vers mêlés, se partage entre les deux quatrains de la cavatine et de la cabalette, tous octosyllabiques. Si certaines correspondances se reconnaissent sans effort – « O mon fils ! tu seras vengé » (II, 5) ; « Figlio mio! vendetta avrai » (II, 3) –, d'autres sont soumises à un plus ample développement : « Ton assassin te suivra **dans la tombe** » ; « **Caro figlio! a morte in seno** / L'uccisor ti seguirà ». Où la métonymie est remplacée par le terme concret, néanmoins soutenu par la réitération de l'exclamation vocative et par la synecdoque physique. Le décompte des vers se rétablissant uniquement par la suppression de la reprise du distique introductif du modèle. Pareillement, le dernier air de Priam, encore une octave en vers mêlés, nourrit non seulement les deux mouvements de l'aria italienne – deux quatrains – mais aussi le début du récitatif suivant. Nous assistons toujours à la dilatation d'un vers, par ailleurs un alexandrin, en deux *settenari*, tels que : « Achille est devenu l'espoir **de ma famille** » (III, 1) ; « **Di questo cor** la speme, / Achille, **in te** ritrovo » (III, 1). Les vers de Schmidt suggérant également une plus grande intimité entre les personnages à la fois par le tutoiement, qui fait que le roi de Troie s'adresse directement au héros grec, et par la restriction du noyau familial au seul cœur de l'intéressé. Par la suite, deux vers français – « **Unis**, ma chère fille, / Aux lauriers de son **front**, les myrtes de l'amour » – donnent vie aux quatre heptasyllabiques de la cabalette : « A' lauri di quel **crine**, / Figlia diletta, **alfine** / I mirti

dell'amore / **T'accingi ad intrecciar** ». Légèrement plus bavard, cet appendice ajoute un adverbe conclusif et surtout un verbe principal en position anastrophe ; l'infinitif que subordonne ce dernier s'adaptant davantage au terme concret, quoique poétique, remplaçant la synecdoque d'origine. Les quatre derniers vers matriciels se déversent dans le dialogue avec le chœur qui adopte une nouvelle quantité métrique, accroît le nombre de vers de la même manière et procède aussi à des déplacements significatifs : le vocatif « Mortel, chéri de la victoire », au centre de la strophe de Milcent, se retrouvant, renforcé par la forme adverbiale, dans l'exclamation conclusive de la scène : « O mortal **tanto** caro alla vittoria! ».

D'autre part, même lorsqu'il ne change pas de mesure, le livret de 1812 procède à bien des aménagements. L'entrée de Priam est doublement intéressante, puisque son air maintient le même vers, l'octosyllabe, dans les deux langues – quoique mêlé à l'alexandrin en français – et, en italien, aussi bien dans la cavatine que dans la cabalette. Toutefois la strophe se voit légèrement amplifiée, passant de dix à onze vers : quatre pour la cavatine ; sept pour la cabalette. Mais en réalité il s'agit davantage d'une réduction, puisque l'adaptation de Schmidt ne reprend que les six premiers vers de Milcent, traduisant chaque vers par deux *ottonari* suivant le schéma : « Autant que vous j'écoute la nature » (I, 2) ; « Pari a te, **nel cor la voce** / Di natura ascolto omai » (I, 2). Plus emphatique, le premier hémistiche napolitain munit la nature d'une voix qui met en exergue, par la construction anastrophe, sa capacité d'atteindre le cœur de ce père aux abois. Seul « Ombre magnanime et chérie » ne connaît pas de développement de ce genre, passant dans « Alma grande, **alma diletta** » qui réitère néanmoins le substantif. Les quatre derniers vers consacrés à Troie – « J'entends la voix de la patrie » – sont sacrifiés, peut-être aussi afin d'éviter tout souci avec la censure – « Elle est souffrante ; elle supplie... » – sans doute non inoffensive, même sous Murat.

Les deux airs de la princesse et l'entrée de son bien-aimé se prêtent, en revanche, à une lecture inversée, puisque dans ces cas nous assistons à une réduction des vers archétypaux. L'octave de Paris devient un quatrain à Naples mais ce ne sont que ses deux premiers octosyllabes – « Mes **yeux** accablés de douleur, / Dans les **siens** trouvèrent des **charmes** » (I, 1) – qui donnent corps aux *settenari* constituant toute la cavatine : « Oppresse dal dolore / Eran le mie **pupille** ; / Ma ne' **be' rai d'Achille** / Trovarono il **piacere** ». Ce qui déploie le pronom possessif

dans la métaphore des rayons pour les yeux, suivie de la spécification du prénom du destinataire de l'image ; moins pertinentes en matière de prolongement, relevons également la synecdoque des pupilles et la banalisation des charmes en plaisir. Les six autres vers de 1800 sont donc sacrifiés par Schmidt. De même, ce n'est que le deuxième quatrain de l'octave matricielle qui nourrit le dernier air de 1812 : après deux vers assez interlinéaires, les octosyllabes de l'appel à la mort – « O mort ! viens **finir ma misère, / Mon désespoir et mon tourment !** » (III, 3) – s'épanouissent dans les quatre derniers *senari* de la sextine italienne : « E solo da questo / **Abisso di pene / Pietosa** la morte / Mi può **liberar** » (III, 3). Où la mort, non plus invoquée, devient le sujet compatissant d'une constatation englobant le triple malheur de la jeune femme dans la métaphore de l'abîme de douleur, et un instrument de délivrance plus qu'un simple achèvement. Le premier quatrain français est alors utilisé pour les *versi liberi* du récitatif. Quant aux quinze vers mêlés de l'apparition d'Achille, le livret napolitain supprime les huit premiers ; le quatrain et la sextine des deux sections – tous des *settenari* – adaptant les sept restants, toujours avec une certaine dilatation, surtout dans la cabalette, selon le modèle : « Vous **adouçirez mon courage** » (I, 3) ; « In me l'**ardor guerriero / Tu sola frenerai** » (I, 3). La double détermination adjectivale justifiant le glissement de l'anastrophe dans un second vers ; tandis que l'adéquation du verbe au contexte martial contribue à atténuer en Polissena la délicatesse de Polixène.

Du point de vue stylistique, signalons encore que, dans la première mouture du livret parisien, l'air supplémentaire de Priam est accompagné d'une note qui rend hommage au « citoyen *Chénier* » (I, 4) dont on aurait parodié « une traduction en vers d'*Ossian* » afin de fournir les vers de ce numéro. Fontenelle l'aurait même mis en musique. Cependant, cette pièce disparaît de l'édition définitive du poème et l'aria n'est pas intégrée dans la partition. Bien entendu, aucune trace ne subsiste dans la version italienne non plus.

Lorsqu'il se penche sur le livret d'*Ecuba*, le compte rendu du « Monitore delle Due Sicilie » blâme quelque peu le recours à un texte étranger et met en avant le travail du traducteur de manière plutôt hasardeuse : « La penuria in cui siamo d'autori drammatici ci fa ricorrere al vile mezzo delle traduzioni d'opere straniere pe' nostri teatri [...]. L'*Ecuba* non si giustifica come tragedia, ma come spettacolo. L'originale per altro del Signor Milcent ha i suoi vantaggi poetici, ed il Signor Smit è lodevole

per non aver parafrasato, ma tradotto da vate l'Ecuba francese »⁸⁴ (DF, 113-114). Il reste à définir ce que l'on entend par paraphrase. Nous avons déjà avancé, avec Maitan, que l'agencement de Schmidt n'est guère une traduction servile, ce que notre analyse de nombre de passages de la pièce vient amplement confirmer. En ce qui concerne le travail du librettiste italien, nous aimerions y voir une démarche proche de celle de Manfroce lui-même, à savoir l'acclimatation d'une œuvre française au soleil de Naples. Cela se ressent notamment dans la façon d'adapter les vers aux besoins de la partition.

En se référant à ces mêmes remarques du périodique napolitain, Commons relève le peu de proximité de la trame avec l'*Illiade* (JC, 45). Avec ce qui est narré dans l'*Odyssée*⁸⁵ et dans l'*Énéide*⁸⁶, serions-nous tenté d'ajouter. Mais c'est bien là tout le nœud de la question : malgré la grandiose scène finale – qui vraisemblablement n'a pas été représentée – ni Manfroce ni Schmidt ne se proposent d'offrir au public du San Carlo le condensé d'un poème épique qui ne saurait être porté à la scène dans toute son étendue. *Ecuba* est bien une *tragedia in musica* de 1812 : un opéra qui recherche de nouveaux moyens d'expression entre la glorieuse tradition du siècle précédent et les influences provenant de l'étranger, entre autres de France. Bien qu'il écrive à plus d'une cinquantaine d'années d'écart, c'est-à-dire à une période qui avait déjà assisté aux triomphes de Rossini et de Donizetti, de Bellini et de Verdi, et à l'affirmation des deux premiers dans cette même ville de Naples, à la fois en tant que compositeurs et que directeurs de théâtre, Florimo ne se laisse pas échapper ce détail : « ... e mostrò nelle sue produzioni un genio che sembrava destinato a dividere con Rossini la gloria della rivoluzione musicale del XIX secolo, e che sarebbe stato un'altra stella quale Mayer, Pæer, Generali, nel congiungere le soavi melodie della Scuola Italiana alle ricchezze della Scuola Alemanna, quasi anello di comunicazione tra

⁸⁴ « La pénurie d'auteurs dramatiques dans laquelle nous nous trouvons, nous fait recourir au vil moyen des traductions d'œuvres étrangères pour nos théâtres [...]. *Ecuba* ne se justifie pas en tant que tragédie mais en tant que spectacle. L'original de Monsieur Milcent a d'ailleurs ses avantages poétiques, et Monsieur Smit doit être loué de ne pas avoir paraphrasé mais d'avoir traduit l'Hécube française en poète ».

⁸⁵ Cf. *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1992, t. II, pp. 21-22 (vv. 499-520).

⁸⁶ Qui consacre à la prise de Troie tout le long récit du livre II, surtout à partir du vers 250.

la musica di Paisiello e Cimarosa e quella di Rossini »⁸⁷ (FF1, 631). Un jugement qu'il nuance quelque peu une décennie plus tard, supprimant le rapprochement avec ces deux précurseurs, tout en gardant l'idée de révolution musicale à partager avec le maître de Pesaro (FF2, 103) ; atténuation qui voit disparaître l'appellation de « compositore di tanto ingegno »⁸⁸ (FF1, 638) des dernières phrases du chapitre (FF2, 106).

Décembre 1812 n'est d'ailleurs pas une date anodine, précédant d'à peine quelques mois la consécration de Rossini par le public vénitien et le lancement de la carrière de ce dernier en Italie et à l'étranger. Ce qu'ont en quelque sorte préparé ces illustres devanciers qu'évoque Florimo : « ... ad opera soprattutto dell'ultimo Cimarosa e l'ultimo Paisiello, quindi di Mayr e degli altri, il melodramma si viene assestando in architetture formali sostanzialmente rinnovate, ma insieme assolutamente e inconfondibilmente italiane: pronte, insomma, per la imminente trasfusione sanguigna rossiniana »⁸⁹ (GCB, 307-308). Manfroce, précurseur de Rossini ? Dans tous les cas, il joue assurément, tout comme Mayr, un rôle important dans l'affirmation d'une nouvelle conception formelle dont se ressent également le Rossini napolitain (MM, 351), tout particulièrement dans l'utilisation du fameux *crescendo* (MM, 345). À cet esprit novateur dont participe le compositeur, la tragédie lyrique française apporte sa contribution non négligeable, bien que de manière non exclusive, notamment par le biais des Italiens de Paris : « Traetta, Sacchini e il coevo Spontini significano una linea che, dipartendosi da un'esperienza drammaturgica germogliata in una serra francese e maturata al confronto diretto con Gluck, perviene al frutto più splendido sortito dalla nuova *tragédie lyrique* di stampo franco-italiano »⁹⁰ (GCB,

⁸⁷ « ... et il montra, dans ses productions, un génie qui semblait destiné à partager avec Rossini la gloire de la révolution musicale du XIX^e siècle, et qui aurait été une nouvelle étoile telle que Mayer, Pæer, Generali, reliant les douces mélodies de l'École Italienne aux richesses de l'École Allemande, sorte de maillon de jonction entre la musique de Paisiello et de Cimarosa et celle de Rossini ».

⁸⁸ « compositeur de grand génie ».

⁸⁹ « ... surtout grâce au dernier Cimarosa et au dernier Paisiello, puis à Mayr et aux autres, le *melodramma* vient se tasser dans des architectures formelles profondément renouvelées, mais à la fois absolument et incomparablement italiennes : prêtes, en somme, à recevoir la toute proche transfusion de sang rossinienne ».

⁹⁰ « Traetta, Sacchini et son contemporain Spontini incarnent une ligne qui, s'éloignant d'une expérience dramaturgique ayant germé dans une serre française et ayant mûri au contact direct avec Gluck, parvient au fruit le plus éblouissant qui soit issu du moule franco-italien de la nouvelle *tragédie lyrique* ».

311). Nous avons souligné l'importance de l'expérience spontinienne pour Manfroce. Nous avons aussi rappelé que Fontenelle est l'élève de Sacchini. Nous partageons l'avis de Maitan que très probablement notre compositeur n'a jamais pris connaissance de la partition de 1800 (MM, 268). Toutefois, nous souhaiterions avancer l'idée que, s'il y a évidemment quelque chose de français dans *Ecuba*, ne serait-ce que par sa source poétique, il y a peut-être une quelque saveur italienne dans *Hécube* aussi. L'alternance *andante-allegro* de bien des airs napolitains ne se retrouve pas dans la tragédie lyrique. Sa structure en numéros fermés n'est cependant pas sans lien avec une tradition bien établie. Quoiqu'à la marge de ce renouveau, Schmidt contribue à sa façon à la réussite de cette expérience riche en enseignements.

Sigles

CMR = *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1787*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, vol. II.

DF = Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce. Nella vita e nell'arte*, Cosenza, Pellegrini, 1990.

FB = Fernando Battaglia, *Nicola Manfroce e l'Ecuba*, in Nicola Antonio Manfroce, *Ecuba*, Bologna, Bongiovanni, s.d., GB 2119/20-2, pp. 4-6.

FF1 = Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869.

FF2 = Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1881-1883 [Bologna, Forni, 1969].

GCB = Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, pp. 307-315.

JC = Jeremy Commons, *A Hundred Years of Italian Opera 1810-1820*, London, Opera Rara, 1989, ORCH 103, pp. 41-47.

MM = Marco Maitan, *Nicola Antonio Manfroce nel suo tempo*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1984-85.

TL = Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878 [Génève, Slatkine, 1969].