



HAL
open science

” ...ira pietatem fugat / iramque pietas... ”, ou lorsque,
se taisant Hadès, Ilithye n’a de cesse d’enfanter
Thanatos : Médée héroïne de l’opéra italien au XIXe
siècle

Camillo Faverzani

► To cite this version:

Camillo Faverzani. ” ...ira pietatem fugat / iramque pietas... ”, ou lorsque, se taisant Hadès, Ilithye n’a de cesse d’enfanter Thanatos : Médée héroïne de l’opéra italien au XIXe siècle. Cahiers d’Etudes Romanes, 2013, 1 (27), pp.143-171. hal-01005227

HAL Id: hal-01005227

<https://hal.science/hal-01005227>

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.

**« ...ira pietatem fugat / iramque pietas... », ou
lorsque, se taisant Hadès, Ilithye n'a de cesse d'enfanter Thanatos :
Médée héroïne de l'opéra italien au XIX^e siècle**

Camillo FAVERZANI
Université Paris VIII

Résumé

Analyse du traitement du personnage de Médée dans l'opéra italien du XIX^e siècle, à savoir à une époque où le romantisme prend le dessus sur un certain classicisme, toujours très enraciné en Italie. Se pose alors la question de la survivance de ce personnage dans trois livrets italiens : *Medea in Corinto* (1813) de Felice Romani pour Gianni Simone Mayr, *Medea* (1842) de Benedetto Castiglia pour Giovanni Pacini, *Medea* (1851) de Salvatore Cammarano pour Saverio Mercadante. Une réécriture du mythe qui tient également compte des témoignages les plus anciens, en réservant un regard privilégié au théâtre (Euripide, Sénèque). Sans oublier d'autres textes intermédiaires, tels que la *Médée* (1635) de Pierre Corneille et le précédent opératique français de Luigi Cherubini (1797). Étude des personnages dans leur évolution, de la structure des trois partitions et des textes dans une perspective comparative.

Le mythe et l'opéra ont toujours entretenu des rapports privilégiés. Le livret peut donc tout à fait être considéré comme un lieu de réécriture du mythe, et ce dès les origines du genre. À la fin du XVIII^e siècle, le Romantisme naissant dans les pays de culture anglo-saxonne et germanique se démarque de la tradition en abordant des sujets que l'on ressent à l'époque comme nouveaux. Ainsi la littérature et plus en général les arts puisent-ils progressivement leur matière ailleurs que dans les sujets mythologiques et les événements de l'histoire de l'Antiquité, abandonnant

conjointement les poèmes de l'Arioste et du Tasse, leurs épigones. Dans la production opératique – où une évolution perceptible se fait néanmoins sentir dès la fin de ce même siècle pour ce qui est de la composition musicale – l'apparition de thèmes romantiques connaît un certain retard par rapport aux autres créations artistiques. En Italie – où les dernières approches esthétiques s'imposent plus tardivement que dans le reste de l'Europe –, c'est dans le courant de la première moitié du XIX^e siècle que le théâtre en musique se penche de plus en plus sur l'histoire du Moyen Âge et de la Renaissance et sur des situations fournies par la littérature contemporaine, non sans écarter complètement les lectures précédentes. Nous nous proposons alors d'analyser le traitement du personnage de Médée dans le livret d'opéra italien de cette période et de nous poser la question de la survie de cette héroïne qui, sans être une déesse, participe quelque peu du divin en tant que magicienne. S'inscrivant dans le cycle de la Toison d'or, Médée se situe aussi dans la sphère des récits d'amour et d'aventure des origines, ce qui la place très près du mythe : si sa légende ne raconte ni la création du monde (cosmogonie) ni la naissance des dieux (théogonie) ni la naissance de l'homme (anthropogonie), elle met en scène une forme de séparation du divin et de l'humain par le biais de l'invention de la mort.

Notre étude prendra donc en considération *Medea in Corinto* (1813) de Felice Romani pour la musique de Giovanni Simone Mayr, *Medea* (1843) de Benedetto Castiglia pour Giovanni Pacini et le remaniement du livret de Romani par Salvatore Cammarano pour la *Medea* (1851) de Saverio Mercadante. Trois titres qui nous semblent tout particulièrement significatifs à la fois par le renom de leurs auteurs – compositeurs et librettistes confondus, à l'exception peut-être de Castiglia¹ – et par un échelonnement chronologique devant nous amener des derniers feux d'un certain Néoclassicisme au cœur du Romantisme². Après avoir situé

¹ Ce n'est pas le lieu ici de fournir des fiches biographiques sur l'un ou sur l'autre de ces auteurs, 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 de Benedetto Castiglia (1811-1877) étant moins bien établie que celle de ses confrères, du moins en tant que librettiste, rappelons que ce juriste n'est venu que de manière épisodique à la rédaction de vers pour la scène musicale ; défenseur de l'unité italienne, il est député du Parlement sicilien en 1848, puis du Parlement national italien après 1861 ; directeur du périodique *La Ruota*, il s'exile d'abord à Paris, ensuite à Milan ; il laisse une importante production d'écrits touchant à la politique, à l'histoire et à la littérature.

² Pour ce qui est de la légende de Médée et de ses variantes, nous nous permettons de renvoyer également aux ouvrages spécialisés ; de même pour l'opéra, notamment, pour ceux

ces œuvres dans le contexte historique de leur création, nous procéderons d'abord à une analyse de la trame des livrets pour en faire ressortir le traitement que réservent les poètes à la réécriture des péripéties de l'héroïne colchidienne. Nous aborderons ensuite la structure des trois partitions afin de souligner la manière dont chaque compositeur entend raviver la tradition antique dans le contexte culturel qui est le sien. Nous examinerons enfin les transformations que subissent les personnages – nous focalisant plus singulièrement sur le rôle-titre – dans le dessein de mettre l'accent sur leur évolution d'une version à l'autre.

Lorsque, bien après la mort de Romani, Emilia Branca rédige la biographie de son mari, elle se souvient des débuts de l'activité du librettiste en évoquant la rencontre avec Mayr et leur travail commun à Bergamo autour de *Medea in Corinto*³. Sans entrer dans le détail de

qui lisent l'italien, à l'entrée « Argonauti » du *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. I titoli e i personaggi*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1999, vol. I, pp. 108-111. Rappelons cependant, entre *Il Giasone* (1649) de Francesco CAVALLI, sur un livret de Giacinto Andrea Cicognini, et le *Medeamaterial* (1992) de Pascal Dusapin, sur un texte de Heiner Müller, et sans doute plus loin, qu'au XIX^e siècle l'opéra de Mayr est précédé d'un certain nombre d'œuvres musicales appartenant aux genres les plus variés (ballet, *Trauerspiel*, *Schauspiel* et *Travestie*) en terre germanique (Munich, Würzburg, Vienne), au Portugal (Porto) et à Prague, et de l'opéra en cinq actes *Médée et Jason* (1813) de Georges Granges de Fontenelle sur un livret de Jean-Baptiste de Milcent. Dans le courant du siècle, nous relevons trois autres opéras en Suède (Stockholm) et en Allemagne (Postdam et Leipzig) au début des années 1840 et à la fin des années 1860. Pour notre propos, l'opéra de Mercadante marque quelque peu la fin d'une certaine manière d'entendre un *melodramma* profondément ancré dans le goût romantique, tout en étant encore ouvert aux réminiscences de certaines formes du Classicisme. En revanche, l'opéra de Gustav Mahler de 1879, la tragédie de Vincent d'Indy de 1898, un ballet et d'autres scènes, cantates et symphonies dramatiques s'échelonnant tout le long de la seconde moitié du siècle entre France, Allemagne, Italie et Grande Bretagne, s'inscrivent désormais dans une esthétique entièrement renouvelée. Dans la période qui nous concerne plus particulièrement, évoquons encore les *opere serie* de Carlo Coccia – *Medea e Giasone* (1815), créé au Teatro Regio de Turin – et de Prospero Selli – *Medea in Corinto* (1839), donné au Teatro Apollo de Rome –. Si ce dernier ouvrage ne fait que reprendre le livret de Romani pour Mayr, le premier aurait constitué une étape très intéressante pour notre propos puisqu'il est l'œuvre d'un compositeur non négligeable et qu'il semble se servir d'un poème original, alors qu'il suit chronologiquement de près la création mayrienne ; dans l'état actuel de nos recherches nous n'avons pu retrouver trace ni de la partition ni du livret dont nous ne connaissons même pas le nom de l'auteur. Par ailleurs, c'est volontairement que nous omettons la *Médée* (1797) de Luigi Cherubini, opéra comique sur des vers français de François-Benoît Hoffmann ; sans doute plus connue et plus jouée, son adaptation en italien n'est qu'une traduction du début du XX^e siècle se servant de récitatifs orchestrés au milieu du XIX^e. Nous aurons cependant l'occasion de revenir sur la forme originale de ce titre en tant qu'œuvre-jalon à laquelle ont pu se rapporter nos auteurs.

³ Cf. Emilia BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Torino-Firenze-Roma, Lœscher, 1882, p. 115 (par la suite, nous nous référerons à cet ouvrage en utilisant le sigle EB suivi du renvoi des pages). Sur le

l'accueil que réserve le public à ce nouvel opéra, elle mentionne par la suite la lettre de remerciement que le gouvernement de Naples adresse à Mayr en tissant notamment les louanges du jeune auteur du livret (EB, 116) pour lequel elle avance déjà l'appellation « *Metastasio redivivo* » (EB, 116)⁴ se référant, il est vrai, à une phase plus avancée de sa carrière, non sans conclure, à propos de cette pièce : « ...com'è il primo lavoro che uscisse tutto dalla sua mente, così è quello che annunzia in lui il primo poeta melodrammatico del suo tempo »⁵ (EB, 119). C'est aussi la première production napolitaine de Mayr (JC, 16), compositeur par ailleurs au faîte de son succès. En tout état de cause, cet *opera seria* ou *melodramma tragico* selon les sources⁶ est créé au Teatro di S. Carlo de Naples le 28 novembre 1813, réunissant une distribution éblouissante que quelques années plus tard on aurait pu définir de rossinienne : Isabella Colbran (*Medea*), Andrea Nozzari (*Giasone*) et Manuel Garcia (*Egeo*), ainsi que Giuseppina ou Gioacchina (Joaquina) Garcia (*Ismene*) et dans le rôle muet de l'un des deux enfants de l'héroïne, la toute petite Maria Garcia, la future Maria Malibran (JC, 18). À la lecture de la critique de l'époque, l'opéra est triomphalement accueilli (JO, 18-22), une réussite devant se prolonger au delà de ces représentations de l'automne 1813, s'il est vrai que *La vestale* (1807) de Gaspare Spontini, joué aussi-

travail partagé avec Mayr, cf. aussi Alessandro ROCCATAGLIATI, *Il giovane Romani alla scuola di Mayr: intese drammaturgiche di primo Ottocento*, 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, p. 311 (sigle FB). Il s'agit du premier véritable essai du poète dans cette forme d'écriture, son intervention dans *La rosa bianca e la rosa rossa* du même compositeur, quelques mois plus tôt, n'étant due qu'au mécontentement de Mayr au sujet des vers que lui avait fournis le librettiste pressenti (cf. aussi Jeremy Commons, *Medea in Corinto*, in Giovanni Simone MAYR, *Medea in Corinto*, London, Opera Rara, ORC 11, 1994, pp. 24-25 – JC –). Sur la genèse de *Medea in Corinto*, cf. aussi Paolo RUSSO, « *Medea in Corinto* » di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 3-20 – PR –.

⁴ « *Métastase ressuscité* » (dans notre traduction, comme pour toutes les autres citations en italien) ; Girolamo Calvi, sans doute l'un des tout premiers biographes de Mayr, cite déjà la lettre du duc de Noja et parle de Romani dans des termes fort semblables : « ...il Metastasio de' nostri giorni... » (Girolamo CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pier Angelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000, p. 151, 153 – GC – : « ...le Métastase de nos jours... ») ; il s'agit de l'édition en volume des cinquante-quatre chapitres publiés dans la « *Gazzetta musicale di Milano* » juste après la mort de Mayr, entre 1846 et 1848).

⁵ « ...de même que c'est le premier travail entièrement issu de son génie, de même c'est celui qui annonce chez lui le premier poète du théâtre en musique de son temps ».

⁶ En effet la partition affiche la première définition (cf. le fac-similé de l'édition pour chant et piano in Giovanni Simone MAYR, *Medea in Corinto*, New York-London, Garland, 1986, vol. 12), alors que le livret préfère la seconde (cf. l'édition publiée dans le précieux volume de Paolo RUSSO – PR, 191-234 –).

tôt après sur cette même scène parthénopéenne, soutient difficilement la comparaison avec *Medea in Corinto*, du moins dans l'esprit des chroniqueurs musicaux contemporains (GC, 152). À Naples, il est régulièrement affiché jusqu'en juin 1815, moment de la chute de Joaquim Murat, commanditaire de l'œuvre. Mais on compte cinq autres reprises entre cette date et 1827 (JC, 22 ; GC, 160). En dehors de la péninsule italienne, il est donné d'abord à Dresde en 1821, ensuite à Paris en 1823 (JO, 44), lors d'une soirée au profit de ce même Manuel Garcia qui avait participé à la création napolitaine⁷. Cependant, si *Medea in Corinto* est passé à la postérité en tant que meilleur titre de son compositeur, c'est surtout parce que Giuditta Pasta en a fait son cheval de bataille dès cette prise de rôle parisienne, le proposant à six occasions à Londres entre 1826 et 1837, ainsi qu'à Naples (1826)⁸ et à Milan (1829)⁹. L'édition milanaise de 1823 – sans Giuditta Pasta – marque également une étape importante dans la fortune de l'ouvrage dans la mesure où Mayr et Romani fournissent des remaniements non négligeables aussi bien à la partition qu'au livret¹⁰. Cet événement affiche aussi une distribution prestigieuse (GC, 153 ; AC, 320). Plus près de nous, il revoit le jour au XX^e siècle à l'occasion d'une radiodiffusion allemande en 1963, puis de deux concerts à New York en 1969 et à Londres en 1972. Il revient à la scène à Wexford en 1974 et à Naples en 1977 (JO, 50-51). Il en existe deux enregistrements discographiques¹¹.

Trente ans jour pour jour après la création de *Medea in Corinto*, Pacini porte à la scène du Teatro Capitolino de Palerme sa *Medea*, le 28 novembre 1843. Dans son autobiographie, le *maestro* se remémore cette création dans les termes enthousiastes qui caractérisent souvent sa prose. Ce contrat lui est proposé suite au triomphe remporté quelques mois

⁷ Cf. notamment Jean MONGREDIEN, *Giovanni Simone Mayr en France* (FB, 26, 27, 34-35) mais aussi GC, 153-154.

⁸ Cf. pour ce qui est de ces représentations le témoignage de Gaetano Donizetti (GC, 230).

⁹ Cf. la chronologie établie par Giuditta Pasta elle-même et reprise in Giorgio APPOLONIA, *Giuditta Pasta gloria del belcanto*, Torino, Eda, 2000, pp. 270-318, ainsi que le répertoire des auteurs (Mayr, p. 267). Sur les reprises de *Medea in Corinto*, cf. aussi PR, 21-50.

¹⁰ Dans son essai monographique consacré à Romani, Alessandro Roccatagliati donne en appendice la correspondance concernant ces interventions (cf. Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, pp. 319-321 – AC –). Sur les remaniements de *Medea in Corinto*, cf. aussi PR, 109-120, 183-190.

¹¹ En plus de celui que nous avons cité à la note 3, cf. aussi l'édition de 1969 chez Vanguard Classics (Nieuwegein, 08 5037 72) ; le livret d'accompagnement de cette gravure rapporte aussi une exécution à Düsseldorf en 1971 sans mentionner s'il s'agit d'un concert ou d'une version scénique (Heinrich Bauer, p. 6 – HB –).

plus tôt par *Maria, Regina d’Inghilterra* (1843) grâce à un chœur d’insurrection populaire qui avait dû réveiller bien des esprits patriotiques¹². Le sujet suscite en lui « ribrezzo e compassione »¹³ (GP, 88) et s’il hésite quelque peu à se confronter aux compositeurs qui l’ont précédé, il accepte néanmoins le défi : « Pensavo per altro che Cherubini, Mayer [*sic*] ed altri sommi ingegni avevano trattato questo magnifico argomento, per cui mi molestava il pensiero, che si fosse potuta supporre in me mancanza del rispetto dovuto ai celebri antecessori ; ma pensando altresì che altri mi avevano dato l’esempio, restai fermo nel mio proposito »¹⁴. Nous avons déjà eu l’occasion de rappeler que la carrière de ce musicien se divise en deux périodes¹⁵. *Medea* est un des fleurons de la seconde phase. C’est sans doute pour cette même raison que Pacini tient à souligner son caractère novateur : « ...il pubblico accorso in folla straordinaria restò, come diciamo, sbalordito, perchè gli applausi e le emozioni, non che la novità di concetto musicale, non gli fece bastamente comprendere, se la mia nuova produzione fosse difatto degna di plauso »¹⁶ (GP, 90). Mais il renoue avec le succès dès la représentation suivante : « ...alla seconda rappresentazione tutti concordemente proclamano la *Medea* pel mio lavoro migliore. Mi si eresse alla Real Villa Giulia un monumento in marmo, accanto a quello del sommo mio concittadino Bellini »¹⁷. Malgré quelques variantes dans l’orthographe des noms, il nous donne aussi la

¹² Cf. Giovanni PACINI, *Le mie memorie artistiche*, a cura di Luciano NICOLOSI e Salvatore PINNAVAIA, Lucca, Pacini Fazzi, 1981, p. 87 (GP).

¹³ « à la fois horreur et compassion ».

¹⁴ « Je pensais par ailleurs que Cherubini, Mayr et d’autres parmi les plus grands esprits avaient traité ce sujet magnifique ; c’est pour cela que j’étais affecté à l’idée que l’on puisse supposer chez moi un quelconque manque de respect à l’égard de ces prédécesseurs célèbres ; mais en pensant aussi que d’autres m’avaient donné l’exemple, je poursuivis fermement dans ma résolution ».

¹⁵ Cf. « Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l’amer doux ni la douceur amère. » *Entre légende et poésie : lecture de la “Saffo” opératique de Giovanni Pacini (1840)*, in *Actes du colloque international “Poésie homoérotique : défense de dire, défense du dire” (Istituto Cervantes-Université Paris 8, 26-28 mars 2009)* (sous presse ; dans l’attente, cet article peut être consulté en ligne dans la revue « Silène » : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=147, p. 2) ; dans sa préface aux mémoires de Pacini, Stefano Adabbo parle de cinq périodes mais cette division concerne plus la vie que la carrière du compositeur (cf. Stefano Adabbo, *Giovanni Pacini e le sue memorie artistiche* – GP, XXIX –).

¹⁶ « ...accouru en grande foule, le public fut comme, on dirait, abasourdi, parce que les applaudissements et les émotions, ainsi que la nouveauté du discours musical, ne lui firent pas suffisamment comprendre si ma nouvelle production était vraiment digne de succès ».

¹⁷ « ...à la deuxième représentation, tout le monde fut unanime pour saluer dans ma *Medea* mon meilleur travail. On dressa un monument en marbre dans la Real Villa Giulia, à côté de celui de mon plus grand compatriote Bellini ».

distribution des rôles principaux : Geltrude Bortolotti (Medea), Giovanni Pancani (Giasone), Luigi Valli (Creonte) (GP, 89). Profondément remanié, ce *melodramma tragico* est donné à Vicence et à Turin en 1845, à Florence en 1850 et à Naples en 1853¹⁸. C'est cette dernière mouture que suit le seul enregistrement disponible, repiquage de la résurrection de 1993 à Savone.

La reprise de l'opéra de Pacini au Teatro di S. Carlo est assez révélatrice du mauvais accueil que le public napolitain avait réservé le 1^{er} mars 1851 à la création de la *Medea* de Mercadante sur cette même scène¹⁹. Lorsqu'ils abordent cette exécution, John Black et Richard Martet dénoncent unanimement le caractère suranné du sujet : le premier met en avant que le remaniement du livret de Romani pour Mayr devait paraître démodé pour une nouvelle production (JB, 132), alors que le second souligne l'anachronisme d'une certaine prédilection du compositeur pour les sujets néoclassiques²⁰. Si le public a dû se sentir trop éloigné de ce monde mythologique, nous pouvons nous demander pourquoi deux ans plus tard la direction du théâtre propose une nouvelle production de l'œuvre de Pacini, datant, il est vrai, de dix ans plus tôt et jamais entendue à Naples. Néanmoins, Mercadante écrit le rôle-titre pour Eugenia Tadolini qui laisse cependant la place à la dernière minute à Rita Gabussi De Bassini (LC, 6). Le reste de la distribution est tout à fait digne de respect : Achille De Bassini, l'époux de cette dernière à la ville, incarne Giasone, en compagnie de Marco Arati (Creonte), de Giuseppina Zecchini (Creusa), de Gaetano Baldanza (Timante) et d'Anna Salvetti (Ismene). Après la série de représentations napolitaines, cette *tragedia lirica* semble avoir disparu de l'affiche (JB, 133).

Bien qu'il ne se compose que de deux actes – comportant respectivement dix-huit et vingt scènes –, l'*opera seria* de Mayr affiche le traitement le plus étoffé des trois ouvrages de notre *corpus*. Dans son excellente étude consacrée aux livrets de Romani pour le compositeur bava-

¹⁸ Le 26 février 1853 (cf. dans le livret d'accompagnement de l'édition discographique : Alexander Weaterson, *Il maestro delle cabalette*, in Giovanni Pacini, *Medea*, Milano, Arkadia, AK 146.2, 1994, p. 7 – AW –).

¹⁹ Sur le sort de cet opéra, cf. John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984, p. 133 (JB).

²⁰ Cf. Richard Martet, *Médée*, in Luigi Cherubini, *Médée*, Nuova Era Records, 7253/54, 1996, p. 5 (il s'agit du livret d'accompagnement du premier enregistrement de la version originale de cet opéra qui a eu lieu à Martina Franca à l'occasion du XX Festival della Valle d'Itria en août 1995 – LC –).

rois, Edilio Frassoni rappelle que certains chercheurs faisant autorité ont vu dans la *Médée* de Luigi Cherubini et de François-Benoît Hoffmann la source principale de *Medea in Corinto*²¹. D'ailleurs, il ajoute aussitôt que, tout en accueillant quelques suggestions de la pièce de 1797, le poète puise dans des textes plus anciens et cite Euripide, Sénèque, Pierre Corneille mais aussi le livret de Thomas Corneille pour Antoine Charpentier (EF, 49-50)²². Toutes ces références sont entièrement plausibles, étant donné la vaste culture classique de Romani, de même que sa grande ouverture à l'égard du théâtre français. En effet, le nombre et la fonction des personnages de 1813 s'approchent davantage de ceux de la tragédie de 1635 que de ceux du théâtre antique, de la tragédie en musique de 1693 ou de l'opéra comique cherubinien. À *Medea*, Giasone, son époux, et Creonte, roi de Corinthe, présents dans toutes les versions, y compris celles de Pacini et de Mercadante, s'ajoutent les rôles essentiels de Creusa, fille de Creonte et nouvellement promise à Giasone, et d'Egeo, roi d'Athènes. Absente chez Euripide et Sénèque, la jeune femme affiche ce même prénom de Créuse chez Pierre Corneille, alors qu'elle deviendra Dircé chez Hoffmann. Mais c'est surtout pour la figure du souverain athénien, déjà présente chez Euripide, que Romani puise chez le dramaturge français où le monarque est aussi l'ancien prétendant de la princesse corinthienne (EF, 49), alors que dans l'opéra de Charpentier ce dernier est roi d'Argos et se prénomme Oronte (EF, 51)²³. L'identification qu'avance Frassoni entre Tideo, ami de Giasone, et le Theudas cornélien, domestique de Créon, nous semble, en revanche, plus vague, dans la mesure où le livret de Romani prévoit aussi Evandro, confident de Creonte, et qu'Euripide affiche déjà un serviteur de Jason. Ismene, confidente de *Medea*, prend quelque peu le relais de la nourrice des deux tragédies antiques mais aussi de Nérine chez les frères Corneille, suivante de Médée, et de Néris chez Cherubini. Comme l'indique bien le titre, l'action se situe à Corinthe, ce qui est également le cas chez les cinq prédécesseurs que nous avons évoqués.

²¹ Cf. Edilio FRASSONI, *I libretti scritti per Simone Mayr*, in Felice Romani. *Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, p. 48 (EF).

²² L'allusion à Euripide apparaît déjà chez Calvi (GC, 151).

²³ Égée, roi d'Athènes, apparaît aussi dans le *Thésée* (1675) de Philippe Quinault pour Jean-Baptiste Lully – par la suite également adapté en italien par Nicola Haym pour Georg Friedrich Händel en 1713 – où, selon une certaine tradition, il est aussi père du rôle-titre et son rival en amour auprès d'Æglé.

Dans le palais de Creonte, Creusa – dont un chœur de jeunes filles met en avant l'innocence par opposition aux méfaits de Medea – craint pour Giasone : si ce n'est pas une rivale qui peut lui enlever son bien-aimé, ce sera la guerre (I, 1). Surviennent Evandro et Creonte pour annoncer respectivement le retour de Giasone victorieux et le mariage prochain du héros et de Creusa (I, 2). Des allusions qui peuvent découler directement de Hoffmann, bien qu'elles apparaissent déjà chez Sénèque ; ainsi l'évocation de la défaite d'Acasto, cousin de Medea qui demande l'exil de Giasone, de Medea et de leurs enfants afin de venger la mort de son père, revient-elle non seulement dans le livret de 1797 mais aussi dans les deux tragédies cornéliennes (EF, 51). Seule Medea est désormais frappée par cette sentence qui l'oblige à s'éloigner, ce que son époux accepte sans hésitation²⁴ en même temps que la main de la princesse, jadis promise à Egeo (I, 3). Tideo interroge alors son ami sur le sentiment qui le liait à Medea mais ce dernier répond que ce ne fut que l'amour d'un jour (I, 4). L'héroïne remarque alors que son conjoint l'évite (I, 5) mais ses pensées sont aussitôt détournées par un chœur de Corinthiens qui viennent l'informer de son exil (I, 6). Medea invoque donc les dieux punisseurs des traîtres afin d'obtenir réparation pour l'outrage infligé à son mariage (I, 7). Ismene essaie d'intercéder auprès de Giasone qui évoque cependant la sévérité de la première requête d'Acasto : la mort pour Medea et pour ses enfants (I, 8). La magicienne entre résolue à affronter son époux : ce dernier laisse transparaitre un semblant de pitié mais la femme délaissée lui reproche sa trahison, tout en lui rappelant les sacrifices qu'elle a perpétrés au sein de sa famille afin de favoriser l'ascension de l'homme qu'elle aime (I, 9). C'est un passage que Romani trouve chez tous ses devanciers : très succinctement exprimé par Sénèque, puis par Hoffmann, il est davantage développé par les deux Corneille (EF, 52-53). Medea promet de se venger. Apparaît alors Egeo qui revient revendiquer en vain la parole donnée²⁵ (I, 10). L'accueil étonné de Tideo²⁶ lui confirme donc la trahison dont il est victime mais le roi d'Athènes se dit déterminé à empêcher un mariage qui l'offense (I, 11). Dans le temple, le chœur invoque la protection des dieux pour la céré-

²⁴ La révision de la Scala de 1823 montre cependant un Giasone moins résolu qui, dans le *tempo di mezzo* de son nouvel air, ne sait oublier complètement Medea, « empia, è ver, ma misera » (« impie, il est vrai, mais malheureuse »).

²⁵ La cabalette ajoutée à Milan en 1823 laisse néanmoins percer un dernier rayon d'espoir.

²⁶ D'Ismene dans le remaniement où Tideo disparaît.

monie qui se prépare (I, 17)²⁷. Cependant, aux réjouissances de Creonte, de Giasone et de Creusa s'oppose l'horreur de Medea et d'Egeo ; au serment de fidélité des uns fait écho la malédiction des autres ; l'héroïne renverse ainsi l'autel sacré, tandis que le souverain athénien révèle sa présence. Medea et Egeo se disent prêts au pardon si les amants respectifs reviennent vers eux ; essayant un refus, ils s'emparent de Creusa à l'aide de guerriers athéniens ; Giasone et Creonte tentent en vain de la retenir (I, 18).

L'acte II s'ouvre sur un chœur en liesse pour la libération de Creusa (II, 1). Le retour de la jeune fille dans le palais de son père est toutefois troublé par l'absence de Giasone (II, 2). Survient alors Creonte afin de la rassurer : son bien-aimé a été sauvé par Tideo. Il faut maintenant songer à hâter le mariage (II, 3). Dans une grotte ténébreuse, la flamme brûle au-dessus d'un autel sacré. Medea et Ismene s'en approchent, en apportant respectivement un tissu magique et la robe de la protagoniste (II, 4). Restée seule, la sorcière invoque toutes les forces des enfers contre Creusa ; un bruit souterrain lui confirme qu'elle a été entendue : elle dépose donc sa robe aux pieds de l'autel et fait appel au poison de Nessus afin qu'il donne à sa rivale une mort semblable à celle qu'a connue Hercule sur le mont Ceta (II, 5). C'est l'aspect qui caractérise le mieux ce personnage et que nous retrouvons chez tous les auteurs l'ayant portraituré, d'Euripide à Sénèque, des frères Corneille à Hoffman, de même que dans des œuvres moins graves, tel *Il Giasone* (1649) de Giacinto Andrea Cicognini pour la musique de Francesco Cavalli (EF, 59-62). De retour au palais, Creonte remercie Tideo d'avoir sauvé Creusa (II, 6) qui apparaît aussitôt : elle vient demander à son père d'accéder à la demande de Medea de revoir ses enfants en remerciement de la robe précieuse que cette dernière lui a fait parvenir en signe d'apaisement. Le roi hésite mais à la fin il accepte (II, 7). La jeune femme est quand même troublée (II, 8). Giasone essaie alors de la rassurer : rien ne peut plus s'opposer à leur union (II, 9). C'est un moment-clé des aventures corinthiennes de Médée : la demande de reporter d'un jour son départ. Toutefois, Romani préfère éviter la requête directe de l'héroïne, comme déjà chez Euripide (EF, 53). Dans une prison, Egeo craint moins la mort que l'infamie (II, 10). À l'irruption de Medea qui

²⁷ Les scènes 12 à 16 n'ont pas été mises en musique : elles prévoyaient une rencontre entre Creonte et Giasone (I, 12), aussitôt rejoints par Medea (I, 13), puis par Egeo (I, 14) ; elles se terminaient par de furtives considérations d'Ismene et de Tideo (I, 15), enfin secondés par Evandro (I, 16).

vient le délivrer, il répond par son dévouement, ce à quoi la magicienne réplique en lui demandant de l'accueillir à Athènes, lorsqu'elle aura accompli sa vengeance (II, 11). Dans les appartements royaux, Giasone se réjouit du rite qui vient de se conclure et de la beauté resplendissante de Creusa dans la robe offerte par Medea, lorsqu'il entend un cri d'horreur (II, 12) : sa nouvelle épouse se meurt, empoisonnée par ses vêtements. Le héros faillit s'évanouir mais, revenu à ses esprits, il jure de venger cette mort innocente (II, 13). Tideo dit à Evandro que Creonte touche à sa fin, de même qu'il appréhende de nouveaux crimes de la part de la sorcière (II, 14). Devant une colonnade près de la mer, Medea confie d'abord ses enfants à Ismene pour qu'elle parte avec eux mais, toujours assoiffée de vengeance contre Giasone, elle ressent ensuite naître en elle la volonté de tuer en eux le sang de son ancien conjoint. Elle hésite, comme jadis chez Cherubini (EF, 58) mais elle se résout enfin à n'être plus ni épouse ni mère (II, 15). Ismene la poursuit dans le but de l'empêcher d'accomplir d'autres horreurs (II, 16), cependant que les Corinthiens appellent Giasone et Creonte à la vengeance contre Medea (II, 17). Les deux hommes se prennent dans les bras en signe de deuil (II, 18). Evandro annonce l'arrivée d'Egeo (II, 19) qui attribue les fautes de Medea à Giasone et à Creonte. La magicienne fait alors sa dernière apparition menaçante et au mauvais pressentiment de Giasone elle répond que leurs enfants dorment d'un profond sommeil, puis elle jette au sol un poignard ensanglanté. Le ciel s'obscurcit, éclate une tempête ; Medea invoque les furies contre Giasone, avant de s'envoler dans son char tiré par deux dragons, alors que les flammes envahissent la scène. Giasone veut se frapper mais les Corinthiens l'en empêchent (II, *scena ultima*). Épilogue sanguinaire que nous retrouvons chez tous les auteurs (EF, 55-56), en même temps que le souvenir du frère jadis sacrifié (EF, 55) – que Romani avance au cours du dernier entretien avec Ismene (II, 15) –, sans toutefois la mort de Jason que représente en revanche Pierre Corneille (EF, 50, 57). Issue apocalyptique qui est aussi celle de Charpentier et de Cherubini pour ce qui est de la pluie de feu (EF, 50-51, 58). Fuite majestueuse que préconise déjà Euripide et à laquelle ne renonce pas Thomas Corneille non plus (EF, 55, 58).

Si l'unité de temps n'est pas ouvertement explicitée par les didascalies du livret de Romani, nous pouvons supposer que les événements de la pièce se produisent aisément en l'espace de vingt-quatre heures, ce souci étant néanmoins le dernier d'un librettiste, même en 1813. Quelque peu

bousculée par la présence d'Egeo revendiquant ses droits, l'unité d'action est quand même sauvegardée par cette trajectoire qui mène de la passion naissante entre Giasone et Creusa à la répudiation de Medea et à la vengeance de l'épouse délaissée. Maintenu par la ville de Corinthe, l'unité de lieu connaît également quelques soubresauts entre le palais, le temple, le souterrain, la prison et le front de mer. Dans le livret que fournit Castiglia à Pacini, les indications scéniques semblent vouloir mettre davantage l'accent sur l'unité de temps, sans doute inconsciemment. En effet, la scène s'ouvre « in notte tempestosa »²⁸ (I, 1) et se referme quand « È già tardo vespro, ed in andando annotta »²⁹ (III, 6). Entre ces deux moments extrêmes se déroule une action bien plus soutenue que celle de *Medea in Corinto*, et ce malgré les trois actes qui composent ce *melodramma tragico*. Le nombre de scènes – respectivement cinq, neuf et huit par acte – est d'ailleurs bien inférieur aux trente-huit du S. Carlo. Sans afficher le nom de la ville, Castiglia suit, en revanche, son illustre devancier dans la manière de déplacer les lieux. Les personnages connaissent également un certain resserrement, du moins par rapport à la création napolitaine, puisque disparaissent non seulement les rôles épisodiques de Tideo et d'Evandro mais aussi Creusa et Egeo. Toutefois, en plus de la triade incontournable Medea-Giasone-Creonte, le livret de 1843 prévoit une Cassandra, prêtresse de Pallas, et un Calcante, prêtre d'Apollon. Ismene devient Licisca. Impensable chez les Modernes (les frères Corneille, Hoffmann), la suppression de la rivale peut être vue comme un retour aux Anciens, puisque son intervention est évitée aussi bien par Euripide que par Sénèque.

Le rideau ne se lève plus dans le palais mais dans le bois sacré d'Apollon, scène totalement inédite : le chœur des prêtres menés par Calcante attend l'oracle du dieu. Creonte se joint à eux et prie en faveur de l'union de sa fille et de Giasone. Il entre alors dans la forêt et en sort consterné, après avoir assisté à une tempête de vents et de tonnerres (I, 1). Survient un groupe de femmes en larmes à cause de l'écroulement des remparts de la ville : le roi est au sommet de son malheur (I, 2).

²⁸ Nous nous référons à l'édition du livret : MEDEA | MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI | DI | BENEDETTO CASTIGLIA | MUSICA DEL CAV. | GIOVANNI PACINI | MILANO | COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA. (s.d.) : « dans une nuit de tempête » ; cependant, lorsque nous l'avons jugé nécessaire, nous nous sommes également rapporté à la partition : | MEDEA | *Melodramma tragico di Benedetto Castiglia* | *Posto in Musica* [...] | [...] | DAL CAV.^E M.^O | GIOVANNI PACINI | [...] | MILANO *presso F. Lucca dirimpetto all'I.R. Teatro alla Scala* (s.d.).

²⁹ « Le soir est déjà bien avancé, et il commence à faire nuit ».

S'ouvre par la suite un intérieur que nous définirions de bourgeois, autre lieu inconnu chez Romani : la maison de Medea. L'héroïne apparaît seule dans un tableau correspondant quelque peu à la scène 7 de 1813 : elle est en proie aux pires angoisses mais contrairement à sa devancière, elle ne connaît pas encore son sort ; elle attend son époux depuis plusieurs nuits et le soupçonne d'infidélité sans en avoir la certitude (I, 3). En charge des enfants du couple, Licisca annonce la venue de Giasone ; Medea lui demande donc de se retirer avec les petits (I, 4). Se renouvelle ainsi l'altercation de la scène 9 du S. Carlo mais maintenant c'est le héros qui s'enquiert du départ précipité de ses rejetons, ce à quoi son interlocutrice répond à son tour par une interrogation : pourquoi l'évite-t-il ? Giasone est peiné pour le sort de sa progéniture et par leur destin d'exilés. Aux questionnements de la protagoniste sur l'avenir de leur union et sur la présence éventuelle d'une autre femme, il se refuse de jurer qu'il n'en est rien ; Medea est au comble de sa fureur (I, 5).

Le temple de Pallas de l'acte II est difficilement comparable à celui du finale I napolitain – la scène du mariage (I, 17-18) – ; il constitue, en revanche, un pendant de l'introduction de ce même opéra, puisque nous assistons à un nouveau tableau de masse, alternant des femmes en pleurs et le peuple en prière (II, 1) ; Giasone et Cassandra viennent demander grâce aux dieux mais toutes leurs offrandes sont refusées. Une certaine ambiguïté s'instaure ainsi autour d'une vierge dont on ignore l'identité et que le héros associe à ses enfants dans sa requête d'indulgence ; il en appelle donc à la déesse afin d'obtenir la bénédiction de leur union (II, 1-2). Dans le palais de Creonte, Castiglia propose maintenant une autre situation inconnue chez Mayr : la rencontre entre le roi et Medea, toujours en attente de découvrir les véritables sentiments de son époux (II, 3) ; le premier ne connaît nullement l'identité de la seconde ; il est même très sensible au charme de celle qu'il appelle Creusa³⁰. Lorsque Medea-Creusa lui confie son inquiétude pour les héritiers de Giasone, Creonte la rassure en lui faisant part du mariage prochain de ce dernier et de sa fille Glauca ; la femme délaissée prévoit alors la mort des descendants de Giasone, puisque Medea est en vie et elle est prête aux pires exactions : le roi voudrait la voir périr au fond des mers mais Medea-Creusa lui rappelle ce dont la magicienne a été capable contre ses

³⁰ Ce qui n'est pas sans engendrer une certaine confusion, ce prénom étant généralement dévolu à la fille même de Creonte : ici, nous l'apprenons aussitôt après, la princesse s'appelle Glauca – la Glauce de la plus tardive version italienne de la *Médée* de Cherubini – mais il s'agit d'un personnage muet.

propres père et frère, souvenir que Romani retarde, du moins dans la bouche de Medea, jusqu'à l'allusion furtive de sa grande scène finale (II, 15). Medea-Creusa évoque néanmoins les arts magiques de la sorcière ; Creonte s'en remet à la protection divine et commence à suspecter son interlocutrice de connivence avec l'épouse de Giasone (II, 4). Dans le temple de tous les dieux, le finale II met en scène encore un tableau inconnu chez Romani. Le peuple se réunit afin d'entendre la volonté divine sur le sort du mariage du héros (II, 5-8). Medea apparaît pour empêcher cette sentence et remémore les illusions dont elle a été victime par les astuces de Giasone ; ce dernier ressent quelque remord, tandis que Creonte continue d'espérer pour sa fille. Calcante lit enfin le verdict des dieux : Giasone est libre. Medea s'empare de la tablette et la brise. L'époux révèle alors la véritable identité de l'héroïne et la prive de sa descendance (II, 9).

De retour au palais, la magicienne se donne une heure pour satisfaire sa soif de sang (III, 3). Elle demande donc à Giasone de s'exiler avec ses enfants (III, 4). Creonte lui répond par la cruauté dont elle a déjà su faire preuve au sein de sa famille, ce que le livret de 1813 attribue à Giasone dès l'acte I, dans une transition en la présence d'Ismene (I, 9). Medea implore de revoir ses petits au moins une dernière fois ; Giasone et Creonte se laissent attendrir ; la magicienne invoque la protection divine sur Glauca à qui elle confie enfin ses rejetons (III, 5). Sur une route menant à la forêt des furies, se prépare ce rite nuptial qui à Naples est interrompu au cours du finale I et que l'acte II donne comme accompli (II, 12). Le peuple et Calcante sont en liesse (III, 6-7). Medea, pâle, ne sait se résoudre à voir sa progéniture réduite en esclavage. Au son des réjouissances qui se renouvellent, elle sort son poignard et se jette dans le temple afin de se venger contre le sang de Giasone ; elle en revient la lame ensanglantée et son époux la poursuit horrifié : elle a tué ses fils et Glauca à la fois. Vengée, elle se tue à son tour (III, s.u.).

Lorsqu'elle définit Cammarano en tant que « gran pirata letterario [...] *appropriatore indebito delle opere dell'ingegno altrui* »³¹ (EB, 254), Emilia Branca ne pense sans doute pas au livret de *Medea* pour Mercadante. Elle reconnaît d'ailleurs à cet auteur « un posto distinto fra gli scrittori melodrammatici »³² qui ont suivi les pas de son mari et que ce

³¹ « grand pirate littéraire [...] *s'emparant injustement des œuvres du génie d'autrui* ».

³² « une place distinguée parmi les écrivains de théâtre en musique ».

dernier ne s'est jamais plaint ouvertement de ce genre de pratique. Elle classe ainsi *Medea in Corinto* parmi les œuvres de Romani dont Mercadante se serait servi « di seconda mano »³³ (EB, 241). L'*opera seria* de 1813 devient alors *tragedia lirica* et les deux actes napolitains se comptent en nombre de trois – de six, quatre et onze scènes –, ce qui rapproche davantage la structure superficielle de ce remaniement de l'œuvre de Castiglia. L'action en est plus resserrée, comme le laisse entendre aussi la quantité des vers qui passent de 750 à 550 dont 110 seulement sont du poète génois, les 440 restants étant le fruit du travail original de Cammarano (JB, 132). Bien des scènes sont supprimées ou réécrites, très probablement sans l'autorisation du premier librettiste ; en effet, l'usage était très répandu à l'époque de réutiliser les pièces du théâtre en musique sans autorisation préalable (JB, 133), d'autant que dans ce cas Romani avait quitté ce milieu depuis bien longtemps, ses intérêts étant désormais ailleurs. La page de garde n'affiche que le nom du compositeur, ceux des librettistes étant relégués à la page suivante avec ceux du scénographe, du décorateur, des costumiers et des machinistes. À première vue, la distribution des tâches semblerait s'être répartie de manière équitable : « La poesia è parte di *Felice Romani*, parte di *Salvadore Cammarano* »³⁴. En réalité, ce dernier ne garde que quelques bribes du livret de 1813, notamment dans les chœurs, comme pour l'introduction avec Creusa (I, 1), pour l'entrée de Giasone (I, 3), le début de la scène du temple (II, 3), en plus de quelques échanges au sein du finale central (II, 4) et de l'invocation de Medea aux enfers (III, 3). Certains personnages mineurs – Tideo, Evandro – disparaissent. À Creonte et à la rivalité entre Medea et Creusa, il vient s'ajouter un antagoniste pour Giasone, non plus Egeo mais Timante³⁵ – création entièrement méconnue de la tradition – qui est accompagné de son fidèle Stenelo, comme l'héroïne est toujours secondée d'Ismene. Malgré la suppression dans le titre, l'action se passe toujours à Corinthe, indication que la didascalie fait également suivre d'une précision temporelle :

³³ « de seconde main ».

³⁴ Nous utilisons l'édition MEDEA | TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI. | MUSICA DEL CAV. SAVERIO MERCADANTE | DA RAPPRESENTARSI | NEL R. TEATRO S. CARLO. | NAPOLI | STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL POLIORAMA | [...] | 1851, p. 3 : « Les vers sont en partie de *Felice Romani*, en partie de *Salvadore Cammarano* » ; pour la partition, cf. aussi PR, 115-117.

³⁵ Il est toutefois intéressant de relever la faute d'impression au sein du finale de l'acte II où la didascalie met en scène les réactions des présents aux embrassades de Creusa et de Giasone (II, 4) : « Egeo e Medea ne fremono » (« Égée et Médée en frémissent »).

« pochi anni prima della guerra Trojana »³⁶. Ce n'est d'ailleurs que la seule détermination chronologique de relief, l'unité de temps n'étant pas particulièrement soulignée dans le courant des événements. Comme déjà en 1813 et en 1843, l'unité de lieu donnée par la ville de Corinthe connaît plusieurs déplacements entre le palais royal, le front de mer, le temple, un souterrain et la demeure de Medea.

Une des opérations les plus visibles de Cammarano sur le livret de Romani est le partage de l'acte I en deux, ce qui fait que le finale de son nouvel acte II (central) correspond dans les grandes lignes à celui de 1813. L'acte III, pour sa part, suit l'évolution de l'ancien acte II. Par ailleurs, si le librettiste napolitain maintient le chœur initial des suivantes de Creusa (I, 1), l'intervention de cette dernière prend plutôt la forme d'une prière à Vénus qu'engendre le souci de savoir Giasone parti à la guerre. Beaucoup plus succincte que dans sa première mouture, l'entrée de Creonte apporte la nouvelle de la victoire du héros qu'il souhaite récompenser par un soudain mariage avec sa propre fille : l'invocation à la déesse se transforme alors en véritable hymne de remerciement, cependant que la scène se referme sur quelques mots d'appréhension du père au sujet des prétentions du prince de Samothrace, anciennement promis de Creusa et maintenant éconduit (I, 2). L'apparition du vainqueur est entourée des mêmes réjouissances que chez Mayr mais Cammarano façonne un Giasone aspirant surtout aux affects familiaux et à rétablir la paix, ce que ses interlocuteurs lui rendent bien (I, 3). La scène de Medea nous montre une femme en proie à la fureur de se savoir trahie : dans la confusion des pensées qui traversent son esprit, elle aperçoit des signes funestes et un crime, encore plus grand que ceux dont elle s'est déjà tachée par le passé (I, 4). L'annonce de la visite de son époux par Ismene attise à nouveau la flamme de l'amour pour celui à qui elle a tout sacrifié (I, 5). Leur rencontre sert d'abord à faire connaître la victoire de Giasone contre Acasto mais aussi le verdict conséquent de la ville de Corinthe qui veut voir le départ de Medea pour l'exil, ce qui dresse une barrière éternelle entre les deux personnages ; la magicienne se souvient alors de ses anciens méfaits mais seulement pour rappeler au héros qu'ils n'étaient dictés que par l'amour qu'elle lui portait ; ému devant une mère en larmes, le père promet de sauver ses enfants mais l'héroïne ne saurait accepter sa pitié et renouvelle le présage de mort (I, 6).

³⁶ « quelques années avant la guerre de Troie ».

Sur le front de mer, quelques bateaux au loin, l'acte II s'ouvre sur le retour incognito de Timante qui a mandaté Stenelo en ville pour en savoir davantage sur les raisons de la rétractation de Creonte au sujet de la main de sa fille (II, 1). La nouvelle de l'imminence du mariage entre Creusa et Giasone déclenche la colère du personnage qui se résout à interrompre la cérémonie (II, 2). Dans le temple, le chœur des prêtres, des jeunes filles et du peuple rassemblés est le même que chez Romani (II, 3), tout comme les réactions de liesse du couple et du roi engendrant la fureur des deux rivaux et la violente réaction de Medea qui renverse l'autel sacré (II, 4), tandis que Timante s'oppose de manière plus visible au serment de fidélité du nouveau couple ; Creonte ordonne aux intrus de quitter la cérémonie mais le prince de Samothrace en appelle à ses guerriers et veut se battre contre Giasone ; Creusa s'interpose mais sans qu'elle soit enlevée comme en 1813.

Inédit chez Mayr, ce duel se prolonge au début de l'acte III, à nouveau situé dans un lieu désert de la côte. Timante est prisonnier (III, 1) mais Giasone accepte son défi lorsque l'otage insinue que sa valeur passée n'est due qu'aux arts magiques de Medea : les deux s'avancent alors vers la mer donnant des signes de fureur (III, 2). N'ayant pas été violente, Creusa n'a plus besoin des scènes de réconfort originelles, d'abord avec ses suivantes, ensuite avec son père. La voie est alors grand-ouverte à la scène du souterrain et des talents occultes de Medea. Nous savons que Cammarano reprend une grande partie des vers de l'invocation aux enfers, cependant que la scène introductive est beaucoup plus expéditive avec Ismene déposant la couronne de gemmes aux pieds de l'autel (III, 3). De retour au palais, Creusa s'inquiète pour le sort de Giasone dans une brève scène inexistante chez Romani mais Creonte survient et annonce la mort de Timante (III, 4). La requête d'intercession n'est plus formulée par Creusa à l'adresse de son père (II, 7) : c'est Ismene qui plaide auprès de la princesse pour que Medea puisse revoir ses petits une dernière fois et elle lui remet le présent fatidique ; ce à quoi la jeune femme consent non sans avoir d'abord consulté l'avis paternel (III, 5). Giasone s'apprête alors à envoyer ses enfants chez leur mère, lorsqu'il se sent étrangement troublé ; cependant il ne saurait accabler son ancienne épouse, conscient qu'il est de la part qu'il a jouée dans le destin funeste de la magicienne (III, 6). Des cris interrompent sa réflexion : ce sont les habitants de Corinthe qui viennent rendre compte de la mort de Creusa par empoisonnement. Giasone vou-

drait se tuer mais il en est empêché par le chœur : son devoir est désormais de se venger de la sorcière (III, 7). Le dernier tableau, dans un atrium chez Medea, suit quelques peu le passage correspondant de la première mouture (II, 15-s.u.), même si l'action en résulte bien plus serrée. Medea apparaît dans un état de semi-démence, heureuse de la mort de sa rivale mais déçue de ne pas avoir frappé un dernier coup contre Giasone ; c'est ainsi que fait son chemin l'idée de l'infanticide et que surgit l'ombre de son frère afin de lui indiquer l'arme de ce dernier crime. L'héroïne est alors saisie d'un frisson, hésite, serre les garçons contre son sein, pleure (III, 8). Elle donnerait sa vie pour sauver sa progéniture, lorsque fait irruption Ismene pour la mettre en garde contre l'horrible vengeance que lui prépare Giasone. Furieuse d'entendre que l'amour de ce dernier pour Creusa ne s'est pas éteint dans la mort, elle se saisit du poignard et se retire avec ses rejetons, tout en menaçant son ancien époux de faire bientôt couler son sang (III, 9). Le héros veut abattre la porte par laquelle s'est enfuie la Colchidienne mais il n'y a plus de résistance (III, 10) : Medea jette le poignard ensanglanté ; tous les personnages assistent à l'horrible spectacle du cadavre des deux enfants (III, s.u.).

Du point de vue de la partition, l'opéra de Mayr commence par une ouverture, tandis que ceux de Pacini et de Mercadante sont amenés par un prélude. Cependant, la structure du titre de 1851 se rapproche davantage de celle de l'œuvre de 1843 que de celle de 1813 dont elle partage au moins symboliquement le livret. En effet, les deux lectures plus tardives se composent d'une dizaine de numéros après l'introduction orchestrale, tandis que l'instrumentation de 1813 en compte quatorze. Dans tous les cas de figure, Medea (toujours soprano) a la primauté. Chez Mayr, elle chante trois morceaux solistes dont son *aria di sortita* « Sommi dèi, che i giuramenti »³⁷ (I, 7), une scène en première partie de l'acte II – « Antica notte, Tartaro profondo »³⁸ (II, 5) – et son grand *rondò* final « Ah ! che tento ?... Oh figli miei ! »³⁹ (II, 15). Chez Pacini, elle interprète un air de présentation à l'acte I – « Per te, crudele ! le tenebre »⁴⁰ (I, 3) – et le finale de l'ouvrage – « Ah dolci !... nel seno »⁴¹

³⁷ « Grands dieux qui êtes garants / Des serments des mortels » ; sur l'air de présentation de la protagoniste lors de la reprise milanaise de 1823, cf. FB, 313-314.

³⁸ « Nuit éternelle, profondeurs du Tartare » ; sur le remaniement de cette scène, cf. JC, 35-37.

³⁹ « Hélas ! que ferai-je ?... Oh mes enfants ! ».

⁴⁰ « À cause de toi, ô cruel ! les ténèbres / Sont pour moi une source de douleur ! ».

⁴¹ « Ah mes tendres !... dans mon ventre / Sur mon cœur vous avez grandi ! ».

(III, s.u.) –, des pièces dont l'*allegro* est reconnaissable sans hésitation. Tandis que chez Mercadante, aux deux airs extrêmes – *aria di sortita* « Presagio inespicabile »⁴² (I, 4) et air final « Chi m'arresta ?... Il braccio mio »⁴³ (III, 8) – vient s'ajouter la scène du début de l'acte III, à peu près à la même place que le *scongiuro* de Mayr et sur les mêmes vers. Toutefois, dans *Medea in Corinto*, Creusa (*secondo soprano*) joue un rôle non négligeable même sur le plan vocal, puisqu'elle a la tâche d'ouvrir les deux actes, d'abord par l'*introduzione* (I, 1), ensuite par la cavatine des retrouvailles avec les lieux aimés « Caro albergo, in cui felice »⁴⁴ (II, 2). Nous savons que dans la partition de 1843 le personnage de la rivale est réduit à un rôle muet, cependant qu'en 1851 il reste quelque trace de la première conception : à ce personnage sont dévolus non seulement l'introduction de l'opéra – cavatine « Della celeste Venere »⁴⁵ (I, 1) – mais aussi la polonaise – « Al seno, cingetemi »⁴⁶ (III, 5) – devant amener à la reprise du rite du mariage. Côté hommes, Giasone⁴⁷ et Egeo, tous les deux ténors, ont chacun un air par acte, ceux du premier étant suivis à chaque fois d'une cabalette (I, 3 ; II, 12-13), alors que ceux du second en sont dépourvus dans leur première mouture (I, 10 ; II, 10)⁴⁸. Creonte (basse) n'intervient que dans l'*introduzione* avec sa fille – « Cara figlia, il ciel seconda »⁴⁹ (I, 2) – et dans les deux finales, avec tous les personnages, sauf Creusa pour le second qui a lieu après sa mort. À Palerme, les interventions masculines se révèlent davantage équilibrées, chaque rôle chantant un air par acte. Les cavatines de Creonte (baryton) « Ah! Voce di morte, suonò tremenda »⁵⁰ (I, 1) et de Giasone (ténor) « Se innanzi al trono vindice »⁵¹ (II, 1) ouvrent respectivement l'opéra et l'acte II, l'air de Calcante (basse) « Al pianto un dì »⁵² préparant, quant à lui, l'épilogue sanglant de *Medea*. Quant à Mercadante, relégué aux récitatifs avec sa fille et avec Giasone (baryton) et au finale central, le rôle du père (basse) est sacrifié à la plus grande place

42 « Présage inexplicable ».

43 « Qui m'arrête ?... Mon bras, / Saisi d'un tremblement, se glace !... ».

44 « Chère demeure où jadis heureuse / Je commençai à aimer ».

45 « À l'autel de la divine Vénus / J'allai me prosterner ».

46 « Serrez-vous contre mon cœur ».

47 Mais il faut se souvenir que Mayr avait d'abord envisagé de confier ce rôle au *secondo soprano* et qu'à la Scala il a failli devenir *contralto* (JC, 18 ; FB, 312).

48 Rappelons cependant l'ajout d'une cabalette dans la révision milanaise de 1823 (cf. n. 25).

49 « Ma chère fille, le ciel vient seconder / Les beaux désirs de ton cœur ».

50 « Ah ! Effrayant, un verdict de mort a résonné / Sur mon sang... »

51 « Si, vengeur aux pieds de ton trône, / Tu me crois coupable / Ô déesse... ».

52 « Elle apparut un jour / condamnée aux pleurs ».

que l'on accorde à Timante (ténor) ; celui-ci dispose d'une cavatine en ouverture de l'acte II – « Qual Diva celeste crudel ti adorai!... »⁵³ (II, 1) –, participe au finale II avec tous les chanteurs et à un duo avec Giasone. La prépondérance de ce dernier sur les autres voix masculines lui fait quelque peu disputer le premier rôle à l'héroïne aussi, puisque, s'il ne chante qu'un air à l'acte III – « Pe' suoi falli abborrita è cotanto »⁵⁴ (III, 6) –, en plus des numéros que nous avons déjà évoqués, il intervient également dans le duo avec Medea, en guise de finale de l'acte I.

Une partition dont l'indéniable qualité d'écriture ressort surtout pour ce qui est du traitement des masses, comme dans la grande scène 3 de l'acte I (LC, 5) ; ce qui nous fait regretter davantage qu'elle n'ait pas connu de résurrection contemporaine, contrairement aux deux autres ouvrages ici considérés. Au Teatro Carolino, les trois voix masculines participent aussi au finale central (II, 5-9) avec l'héroïne et avec Cassandra (*secondo soprano*), *partichino* de l'air de Giasone trouvant ici sa seule intervention vocale de relief. Ce personnage est très probablement celui qui a le plus souffert lors des nombreuses révisions étant intervenues entre la création palermitaine et les reprises à Vicence, à Turin, à Florence et à Naples : en effet, initialement, la prêtresse disposait d'un air à part entière au début de l'acte II (AW, 6, 7). L'équilibre est encore maintenu en ce qui concerne la participation de Giasone et de Creonte aux duos – un chacun (I, 5 ; II, 4) – et au trio avec Medea (III, 5) introduisant l'acte III. Ces mêmes duos qui font à leur tour l'objet d'une profonde modification, tout comme le premier prélude, devenu ouverture (AW, 6-7), l'air de Giasone remplaçant justement celui de Cassandra et la scène finale de Medea (AW, 7-8). Dans la partition mayrienne, l'héroïne partage un duo avec son époux (I, 9) et avec Egeo (II, 11)⁵⁵. Les personnages secondaires – Ismene, Tideo, Evandro – ne servent que d'appui aux acteurs principaux dans des récitatifs qui font quand même avancer l'action. Rappelons que si ces derniers sont finalement *accompagnati*, lorsque Mayr arrive à Naples, il apporte avec lui une partition achevée mais avec des *recitativi secchi* et c'est quelque peu dans la précipitation qu'il doit les orchestrer à la manière française (JC, 16-18), même si la première forme envisagée semble avoir été adoptée dans certaines des reprises qui ont suivi (HB, 5).

⁵³ « Telle une Déesse du ciel, ô cruelle, je t'adorai !... ».

⁵⁴ « Pour ses méfaits, elle est si détestée / Par les mortels, par les Dieux, et à raison ».

⁵⁵ Sur ce duo, son remaniement et son éventuelle suppression en 1823, cf. JC, 37-38, 41-42.

Au cours des quelque quarante ans qui séparent *Medea in Corinto* de sa révision par Cammarano, les personnages subissent une évolution très sensible, le rôle-titre en premier lieu. Il a déjà été souligné qu'entre nos trois ouvrages opératiques le sort extrême de l'héroïne connaît une profonde transformation : une grandiose sortie de scène sur un char traîné par deux dragons et sur un arrière-plan de flammes et de tempête chez Mayr, quelque peu dans la filiation de la catastrophe finale de Cherubini où par ailleurs elle s'enfonce dans les profondeurs de la terre ; le suicide en retournant contre elle le poignard maculé du sang de sa progéniture chez Pacini ; l'horreur de Giasone devant le cadavre des enfants non plus cachés aux yeux du public chez Mercadante où le dernier destin de la magicienne reste inconnu, laissant à l'imagination du spectateur la faculté de choisir (LC, 6). Relevons également le geste théâtral de 1813 qui mène Medea à jeter l'objet de son méfait aux pieds de son époux – néanmoins conservé par Cammarano – que la version intermédiaire sacrifie dans la mesure où cette même lame doit servir à son ultime suicide. Frassoni a aussi mis l'accent sur la double nature de la protagoniste, femme versée dans les arts magiques et mère humiliée, trahie et outragée à la fois ; deux marques de caractère qui se perpétuent depuis la tradition antique jusqu'à Mercadante et au delà, en transitant par les frères Corneille et par Hoffman (EF, 59). Pour ce qui est du premier élément, chez Romani, Commons oppose Medea, fille du roi de Colchide, à Creusa, princesse corinthienne, et voit dans l'une l'incarnation d'une culture sauvage et barbare, dans l'autre le raffinement de la civilisation grecque (JC, 28-30). Cela se reflète totalement dans la conception musicale des deux personnages : les deux prestations de la fille de Creonte invitent toujours à l'apaisement, de l'introduction « *Dolci amiche! i vostri accenti* »⁵⁶ (I, 1) à la cavatine de l'acte II « *Caro albergo, in cui felice* »⁵⁷ (II, 2) ; tandis que les profondeurs du mystère caractérisent les principales interventions de l'étrangère dont l'*aria di sortita* s'adresse déjà aux « *Sommi dèi, che i giuramenti* »⁵⁸ (I, 7), sans parler de sa grande scène de l'acte II où elle invoque ouvertement les forces occultes : « *Antica notte, Tartaro profondo* »⁵⁹ (II, 5). Cependant, Medea est aussi l'épouse suppliante du duo avec Giasone ; malgré les accents menaçants qui singularisent le plus souvent ce moment, elle n'hésite pas

56 « Douces compagnes ! vos paroles / Sont un réconfort pour un cœur qui souffre ».

57 « Chère demeure où jadis heureuse / Je commençai à aimer ».

58 « Grands dieux qui êtes garants / Des serments des mortels ».

59 « Nuit éternelle, profondeurs du Tartare ».

à s'humilier jusqu'aux larmes : « Mira, oh dio! Medea ti prega »⁶⁰ (I, 9). Attitude que nous retrouvons dans l'*andantino grazioso* de sa scène finale où ressort la pitié à l'égard de ses enfants – « Miseri pargoletti »⁶¹ (II, 15) – et les tergiversations qu'engendre en elle le geste qu'elle s'apprête à accomplir. Chez Castiglia, nous n'avons pas de véritable invocation aux divinités infernales, bien que les pouvoirs surnaturels de la sorcière soient évoqués au cours du duo de l'acte II avec Creonte et qu'elle se définisse elle-même, quoique sous couvert d'une fausse identité, en tant que « orrenda / [...] maga »⁶² et « Erinni »⁶³ (II, 4), furie, déesse de la vengeance qui la poursuit en quelque sorte dès son air de présentation – « Già un'Erinni in petto io sento »⁶⁴ (I, 3) –, marque l'attaque de l'*allegro agitato* du duo avec Giasone – « Giunge a vol di una Erinni mia ira »⁶⁵ (I, 5) – et revient dans le finale II – « Questa femmina reieta / Nuova Erinni diverrà »⁶⁶ (II, s.u.) –, toujours suivant un procédé d'autodéfinition. Par ailleurs, il a aussi été avancé que, devenant victime romantique, en 1843 Medea n'est qu'une femme abandonnée, non plus sorcière, furieuse et vindicative, mais traversée d'une faiblesse toute mortelle pour laquelle le compositeur ressent la plus profonde compassion (AW, 7), comme il le rappelle de manière saisissante dans ses mémoires : « La forza di quel potentissimo senso che si chiama amore, e che altri appellò umana frenesia, trasformata in terribile passione che a delitti nefandi conduce [...], mi aveva [...] scosso l'animo »⁶⁷ (GP, 88). Recherche de l'émotion humaine qui est aussi le souci de Cammarano lorsqu'il remanie le livret de Romani, donnant naissance à un personnage de chair et de sang (JB, 132-133). Mère sensible, espérant jusqu'à la fin pouvoir sauver ses enfants en sacrifiant Giasone, elle n'hésite pas à opposer son amour maternel à toutes les forces surhumaines, comme dans la conclusion de son air final : « D'ogni Erinni più possente / È di madre il santo amor ! »⁶⁸ (III, 8). Non sans avoir invoqué

⁶⁰ « Regarde-moi, mon dieu ! Médée te prie / Et verse des larmes à tes pieds ».

⁶¹ « Mes pauvres petits enfants ».

⁶² « effroyable magicienne ».

⁶³ « Érinye ».

⁶⁴ « Je sens déjà une Érinye dans mon cœur / À laquelle je ne saurai résister ».

⁶⁵ « Ma colère éclate tel l'envol d'une Érinye ».

⁶⁶ « Rejetée, cette femme / Deviendra une nouvelle Érinye ».

⁶⁷ « La force de ce sentiment très puissant que l'on appelle amour, et que d'autres ont appelé frénésie, se transformant en une terrible passion qui mène aux crimes les plus infâmes [...], m'avait [...] secoué dans l'âme ».

⁶⁸ « L'amour sacré d'une mère / Est plus puissant que toute Érinye ».

elle-même, dans le récitatif qui précède, la « sanguinosa / Erinni »⁶⁹ et cette « Funesta / Notte d'Averno [...], / Piena d'orrori e larve! »⁷⁰. Des accents qui la caractérisent, cependant, dès son *aria di sortita* dont la cavatine du mauvais présage se termine par l'allusion « Certo a maggior delitto / L'Averno mi serbò »⁷¹ (I, 4). Et que l'on réentend au cours du finale central où l'héroïne se définit elle-même : « È d'ogni Furia Medea peggior ! »⁷² (II, 4).

Pour ce qui est de sa rivale, nous savons qu'elle est réduite à un rôle muet chez Pacini. Par ailleurs, dans les deux autres livrets, sa mort n'est jamais représentée et fait l'objet des plaintes (II, 13) ou des cris (III, 6) du chœur. En passant entre les mains de Cammarano, la douce Creusa, initialement conçue par Romani se montre quelque peu plus volontaire, puisque sa cavatine de présentation étale des tons revendicatifs à l'égard de Vénus qui n'aurait pas écouté ses prières : « Ahi vana speme!... In lagrime / Io mi distruggo ancor! »⁷³ (I, 1), bien que la cabalette qui suit la montre aussitôt prête à rendre grâce pour le bonheur qui se profile (I, 2). Sa polonaise de l'acte III la voit également bien disposée à accueillir les joies du mariage par un bref hymne à Amour et à Hyménée (III, 5). C'est d'ailleurs au sein de cette même scène que la princesse intercède en faveur de Medea.

Quant à Giasone, s'il est aisé de retenir l'homme volage qui ne songe qu'à ses propres intérêts et à la quête du pouvoir, nous savons aussi que la révision milanaise de la partition mayrienne insuffle chez le héros un semblant d'humanité dans la mesure où la nouvelle version lui fait dire son impossibilité d'oublier entièrement son épouse⁷⁴. Cela se renouvelle dans le livret du Teatro Carolino où le duo du conjoint infidèle avec la protagoniste affiche également la pitié du premier à l'égard de la malheureuse qu'il va quitter : « Che mai pensi!... - Oh, in cor profonda / S'io di te... pietà pur sento... »⁷⁵ (I, 5). Chez Cammarano, le héros apparaît d'abord en tant que défenseur de la paix, voulant ajouter les feuilles d'olivier – « Più che di lauro, cingermi / D'olivo il crin mi

69 « Érinnye / assoiffée de sang ».

70 « Nuit / Funeste d'Averne [...] / Traversée de spectres et d'horreurs ».

71 « L'Averne m'a sûrement ménagée / Pour un plus grand crime !... ».

72 « Médée est bien pire que toute Furie ».

73 « Ah ! vain espoir !... En larmes / Je me consume toujours ! ».

74 Cf. note 24.

75 « À quoi penses-tu ! Hélas, dans les profondeurs de mon cœur / Je ressens bien de la pitié pour toi... ».

piace »⁷⁶ (I, 3) – au laurier et au myrte que lui tend Creonte en guise de récompense de sa victoire et en gage de son mariage : « ...quei lauri / S'intrecceranno ai mirti »⁷⁷ (I, 2). Et jusqu'au bout il montre une certaine compassion pour une mère privée de ses enfants : « La sua vita peggior fia di morte, / Senza i figli... »⁷⁸ (III, 6). C'est néanmoins à Giasone que revient la tâche d'exhumer le spectre du frère de Medea afin de lui rappeler qu'un tel témoin ne saurait présider à leurs noces de sang – « Non vedi alzarsi, donna, fra noi / Del tuo germano lo spettro esangue ?... / Gridar non l'odi – Perversa, e vuoi / Orrende stringere nozze di sangue ? »⁷⁹ (I, 6) –, sans doute en réponse au nombre de meurtres au sein de sa famille que l'héroïne vient d'évoquer elle-même juste avant. Méfaits qui, seule raison de ces crimes, rejaillissent par ailleurs sur Giasone comme le rappelle aussi Medea : « Tutto io per te vincea... »⁸⁰ (I, 5). Ce que l'intéressé ne dément pas : « Elle fu rea di scellerati eccessi, / Ma sol per me fu rea !... »⁸¹ (III, 6). De même que les arts de la magicienne semblent avoir joué un rôle non négligeable dans les exploits guerriers du héros comme le laisse entendre Timante : « Ma se non hai di Colchide / La maga industrie accanto, / Se non ti copre l'egida / Di muliebre incanto, / Non pagni tu... »⁸² (III, 2).

Nous savons que le Creonte de Castiglia montre plus que de l'empressement envers celle qu'il connaît sous le prénom de Creusa, ce qui fausse quelque peu les relations entre les deux personnages mais aussi les équilibres dans les rapports mari-femme et père-fille. Tout en définissant Medea telle une « Donna infame, vil, mendica ! »⁸³ (II, 4) lors de leur duo commun, il se révèle également très précautionneux vis-à-vis de son interlocutrice et se laisse finalement attendrir par l'intercession de sa fille devant mener à la catastrophe finale (III, 5). En effet, le roi de Corinthe ne fait jamais preuve d'un caractère très affir-

⁷⁶ « J'aime mieux couronner ma tête / Par l'olivier que par le laurier ».

⁷⁷ « ...les lauriers / Seront bientôt tressés avec du myrte ».

⁷⁸ « Sa vie serait pire que la mort, / Sans ses enfants... ».

⁷⁹ « Ne vois-tu pas, ô femme, se dresser entre nous / Le spectre exsangue de ton frère ?... / Ne l'entends-tu pas crier – Ô femme perverse, et veux-tu / Conclure d'horribles noces de sang ? ».

⁸⁰ « Pour toi j'ai tout vaincu... ».

⁸¹ « Elle fut coupable des excès les plus scélérats, / Mais seulement à cause de moi elle fut coupable !... ».

⁸² « Mais si tu n'es pas près de / L'habile magicienne de Colchide, / Si tu n'es pas couvert de l'égide / Des enchantements de ton épouse, / Tu ne te bats point... ».

⁸³ « Femme infâme, vile, proscrite ».

mé ; être timoré tout le long de l'action, en 1813 il est à la merci des humeurs d'autrui et apparaît somme toute tel un vieillard sans défense, toujours à la recherche d'un soutien pour son royaume et pour son peuple, ce qu'il croit entrevoir dans l'union de Creusa et de Giasone (I, 2, 18 ; II, 3). Davantage réduit chez Cammarano que chez Romani, son rôle semble presque se borner à accueillir Giasone comme un fils (I, 2-3 ; II, 4), puis à accéder à l'intercession de Creusa en faveur de Medea, marquant ainsi à tout jamais le destin de sa fille (III, 5).

Parmi les seconds rôles, il est intéressant de signaler l'évolution d'Egeo vers Timante entre 1813 et 1851, ce qui ne se résume nullement à un changement d'identité. Avec Timante, en effet, nous sommes en présence d'un véritable héros romantique, le rival jaloux que la clarté du ténor vient opposer à la voix profonde du baryton. Dès le récitatif de son *aria di sortita*, ce personnage se singularise par la jalousie qui meut son action, tandis que sa cavatine se charge de définir Giasone en tant qu'« indegno rivale »⁸⁴ (II, 1) et d'auto-portraiturer le prince de Samothrace sous les traits de l'« amante sprezzato »⁸⁵, objet d'une juste fureur qui se promet de remplacer les cantiques du rite nuptial par l'écho des armes : « Il Tempio non di cantici, / Ma d'armi echeggerà »⁸⁶ (II, 2). C'est ce qui lui donne la force d'interrompre le mariage (II, 4) de manière plus incisive que ne le fait Egeo, sorte de jouet entre les mains de Medea (I, 18). Et qui le mène à tenir tête à son rival au cours du duo du défi en ouverture de l'acte suivant (III, 2).

Il a été maintes fois rappelé comment les conceptions musicales de Mayr fusionnent habilement l'instrumentation et l'harmonie de tradition germanique à une ligne mélodique et à une forme sensiblement italiennes (JC, 10), ce qui lui a valu la meilleure estime de son vivant : « à la majesté sévère des modèles du Grand-Opéra français, cette composition réunit les larges développements harmoniques et la savante expression de l'école allemande, avec les formes enchanteresses de la mélodie italienne »⁸⁷, nous dit le critique de « La Quotidienne » à l'occasion de la reprise parisienne de *Medea in Corinto* en 1823 ; « il donna à son accompagnement et aux ritournelles de son récitatif obligé une partie de la

84 « rival indigne ».

85 « amant méprisé ».

86 « Plus du son des cantiques mais de celui des armes, / Ne retentira le Temple ».

87 *Théâtre Royal Italien. "Medea in Corinto", au bénéfice de Garcia*, « La Quotidienne », 16 (16 janvier 1823), p. 1 (cité aussi in GC, 153).

vigueur de Mozart, sans négliger ces grands intervalles et ces phrases faciles de la mélodie italienne différente de la mélodie plus serrée des Allemands »⁸⁸, ajoute quelques jours plus tard le chroniqueur du « Miroir des spectacles, des mœurs et des arts », se souvenant notamment des débuts parisiens du maestro en 1814. Lorsqu'il se penche sur la création du S. Carlo, John Allitt suit le parallèle suggestif que dresse Cecilia Powell entre cet opéra de Mayr et la *Vision of Medea* (1828) de Joseph Mallord William Turner, faisant aujourd'hui partie de la Tate Collection de Londres, afin de convenir avec elle quant à l'influence du premier sur la seconde⁸⁹ et de souligner la manière dont deux hommes de génie, travaillant à la même époque sur un même sujet dans des arts différents, ont utilisé des concepts qui les ont fermement placés au cœur de la sensibilité romantique. Les deux artistes sont alors comparés à Janus, regardant à la fois vers le passé et vers le futur, vers le classicisme et la mythologie – l'univers idyllique de Claude Lorrain est évoqué pour la peinture – conjointement au monde celte des bardes et des druides mais aussi vers cette déferlante de changements qu'a été l'épopée napoléonienne se déversant sur l'Europe. Si le peintre a fixé sur la toile aussi bien l'ascension que la chute du héros de son temps, le compositeur a su insuffler à une musique aux modalités sévèrement classiques les teintes sombres qui seront celles des dieux et des titans de Richard Wagner (JSA, 74-75), tous les deux étant attirés par le spectacle de la nature, des montagnes et des ravins, des volcans et des tempêtes, des chasses et des batailles, des processions religieuses et des scènes populaires, bref par le thème du beau et du sublime (JSA, 68). Ainsi, les citations de *Die Schöpfung* (1798) de Franz Joseph Haydn dans l'ouverture et le finale de la partition de 1813 (JSA, 74), côtoient-elles des idées musicales qui jettent les bases du grandiose rossinien et se prolongent jusqu'à une certaine monumentalité verdienne (JSA, 67, 69), opposant ce portrait profondément émouvant du mal qu'engendre le destin de Medea et de Jason aux quelques lueurs d'espoir attisées grâce aux interventions plus 'légères' de Creusa ou d'Egeo (JSA, 74).

Or, Pacini et Mercadante procèdent aussi sur ce chemin menant à Verdi et à Wagner, leurs plus jeunes contemporains, dans une progression

⁸⁸ Le vieux Mélomane, *De Mayer et de Rossini. Concert de M. Guillou*, « Le Miroir des spectacles, des mœurs et des arts », 737 (1^{er} février 1823), p. 3 (cité aussi in FB, 34).

⁸⁹ Cf. Cecilia POWELL, *Turner in the South. Rome, Naples, Florence*, New Haven/London, Yale University Press, 1987, pp. 151-156 ; John Stewart Allitt, *J.S. Mayr : father of the 19th century Italian Music*, Shaftesbury, Element Books, 1989, p. 68 (JSA).

qui, avançant vers le Romantisme, le dépasse. En effet, s'il est vrai que l'originalité de Romani se reflète dans le métier dont il sait faire preuve quand il s'agit d'adapter des situations et des événements de la tradition littéraire aux nécessités et aux conventions du théâtre en musique de la deuxième décennie du XIX^e siècle (EF, 81), il est aussi indéniable que l'intervention de Cammarano sur le livret de son illustre devancier répond à des exigences et à des besoins qui placent ce remaniement – en même temps que la matière de la pièce – dans un tout autre monde (JB, 133). C'est ce qui ressort également de notre lecture rapprochée de la trame des trois ouvrages. Le nombre plus élevé des personnages, ainsi qu'une certaine profusion de scènes, inscrivent *Medea in Corinto* dans le sillage des productions du siècle précédent où chaque chanteur dispose d'au moins un air par acte et les rôles principaux se produisent dans plusieurs numéros vocaux. Castiglia, en revanche, se focalise davantage sur l'évolution de la protagoniste, dernière héroïne mythologique, certes, mais aussi véritable victime romantique. C'est alors sans hésitation que Cammarano bouleverse l'héritage antique, transformant Egeo – rival de façade – en Timante, antagoniste tout feu tout flammes qui vient rendre plus complexes les tensions au sein d'un triangle amoureux faisant quelque peu défaut dans le livret de 1843 où Glauca est réduite à une figuration et où les sentiments que pourraient éprouver Creonte à l'égard de l'inconnue que l'on prénomme Creusa ne restent qu'à l'état d'ébauche.

Les aménagements du récit correspondent, d'ailleurs, au resserrement de la partition. Il a déjà été souligné que l'apparition de Timante est aussi un moyen d'opposer un baryton à un ténor et que le climat de leur duo en ouverture de l'acte III annonce le troisième duo entre don Alvaro et don Carlo (IV, 5) dans *La forza del destino* (1862) verdienne (LC, 5). De même, chez Pacini, la polarisation sur Medea confère à la magicienne une primauté vocale incontestée dans la mesure où elle dispose de deux airs – dont le finale III – et participe au trio et aux deux duos. L'absence d'une rivale annule toute possibilité d'entendre un duo d'amour ou un échange père-fille, comme nous l'avons chez Mayr, malgré ses dimensions réduites, dans l'*introduzione*. Le *maestro* privilégie alors la violence des accents, l'énergie de la projection dans le goût d'un grand opéra romantique où les passions exacerbées des personnages s'affrontent jusqu'au paroxysme (LC, 9). Témoin le duo avec Creonte – davantage que celui avec Giasone –, situé au cœur de l'acte II, donc de

la partition elle-même, sommet de l'angoisse et de l'effroi d'une anti-héroïne parvenant non sans peine à réprimer sa colère furieuse, recourant aux menaces, songeant à tout stratagème utile à sa cause (AW, 8).

Portrait en devenir d'un rôle-titre qui, en 1813, affiche une double sensibilité encore toute cornélienne – mère-épouse trahie et sorcière –, tout en se réservant une issue à la grandiloquence post-baroque. En 1843, en revanche, sa facette incantatoire va en s'amenuisant et laisse davantage la place à la femme désespérée, ce que vient en quelque sorte confirmer son suicide. Notamment défini en tant qu'étude de la vengeance (JB, 170), le titre de 1851 l'est parfois moins à cause de Medea que des personnages qui l'entourent : Timante voulant se venger de l'affront subi, Giasone se muant en bête sauvage afin de punir le « mostro abbominato »⁹⁰ de sa dernière cabalette. La fureur de l'héroïne donne néanmoins lieu à un finale à l'atmosphère presque pré-vériste, puisque les cadavres des jeunes victimes ne sont nullement occultés aux yeux du spectateur, cependant que le sort de la mère infanticide elle-même, lui, reste inconnu.

Sigles

AC = Alessandro ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

AW = Alexander WEATERSON, *Il maestro delle cabalette*, in Giovanni Pacini, *Medea*, Milano, Arkadia, AK 146.2, 1994.

EB = Emilia BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Torino-Firenze-Roma, Lœscher, 1882.

EF = Edilio FRASSONI, *I libretti scritti per Simone Mayr*, in *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996.

FB = *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.

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

GP = Giovanni PACINI, *Le mie memorie artistiche*, a cura di Luciano Nicolosi e Salvatore Pinnavaia, Lucca, Pacini Fazzi, 1981.

LC = Luigi CHERUBINI, *Médée*, Nuova Era Records, 7253/54, 1996.

HB = Heinrich BAUER, in *Medea in Corinto*, Nieuwegein, Vanguard Classics, 08 5037 72, 1969.

JB = John BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984.

⁹⁰ « monstre détesté ».

JC = Jeremy COMMONS, *Medea in Corinto*, in Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, London, Opera Rara, ORC 11, 1994.

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

PR = Paolo RUSSO, “*Medea in Corinto*” di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004.

Riassunto

Analisi del trattamento del personaggio di Medea nell'opera italiana ottocentesca, periodo in cui il romanticismo ha il sopravvento su un certo classicismo, sempre ben saldo in Italia. Si pone allora la questione della sopravvivenza del personaggio in tre libretti italiani: *Medea in Corinto* (1813) di Felice Romani per Gianni Simone Mayr, *Medea* (1842) di Benedetto Castiglia per Giovanni Pacini, *Medea* (1851) di Salvatore Cammarano per Saverio Mercadante. Una riscrittura del mito che tien pure conto delle testimonianze più antiche, con uno sguardo particolare sul teatro (Euripide, Seneca). Senza dimenticare altri testi intermedi, come la *Médée* (1635) di Pierre Corneille e il precedente operistico francese di Luigi Cherubini (1797). Studio dell'evoluzione dei personaggi, della struttura e dei testi in una prospettiva comparatistica.