

REVUE

Voltaire

n° 7 - 2007

Échos du théâtre voltairien



| | |
|--|--------------------------|
| Voltaire7 · Échos du théâtre voltairien (PDF complet) | 979-10-231-2482-8 |
| Voltaire7 · Hommage à J. Patrick Lee | 979-10-231-2483-5 |
| Voltaire7 · S. Menant · Le théâtre de Voltaire en Europe... | 979-10-231-2484-2 |
| Voltaire7 · R. Goulbourne · La réception des comédies de Voltaire en Angleterre... | 979-10-231-2485-9 |
| Voltaire7 · E. Jaubert · Le théâtre de Voltaire en Allemagne... | 979-10-231-2486-6 |
| Voltaire7 · G. Métayer · Leçon esthétique et lacune philosophique... | 979-10-231-2487-3 |
| Voltaire7 · M. Hageman · La réception du théâtre de Voltaire aux Pays-Bas | 979-10-231-2488-0 |
| Voltaire7 · L. Macé · « Tout finit par des chasons »... | 979-10-231-2489-7 |
| Voltaire7 · N. Elaguina & O. Ferret · Le chantier du Corpus des notes marginales... | 979-10-231-2490-3 |
| Voltaire7 · N. Cronk · Voltaire's marginalia : who is the intended readership ? | 979-10-231-2491-0 |
| Voltaire7 · O. Ferret · Notes sur « Nonnote » | 979-10-231-2492-7 |
| Voltaire7 · N. Cronk · Voltaire (non) lecteur de Nieuwentijt... | 979-10-231-2493-4 |
| Voltaire7 · C. Mervaud · Le sinophile et le sinophobe... | 979-10-231-2494-1 |
| Voltaire7 · J. Dagen · Voltaire lecteur de Platon | 979-10-231-2495-8 |
| Voltaire7 · J. Mallinson · Epistolary illusions... | 979-10-231-2496-5 |
| Voltaire7 · G. Stenger · De la sensation à la superstition... | 979-10-231-2497-2 |
| Voltaire7 · M. Mervaud · Une anecdote de Voltaire... | 979-10-231-2498-9 |
| Voltaire7 · D. Droixhe · Encore le « manuscrit clandestin »... | 979-10-231-2499-6 |
| Voltaire7 · C. Paillard · Ingérence censoriale et imbroglio éditorial... | 979-10-231-2500-9 |
| Voltaire7 · C. Mervaud & C. Paillard · Quelques lettres autour du théâtre de Voltaire | 979-10-231-2501-6 |
| Voltaire7 · C. Paillard · De la plume de Voltaire aux presses des Cramer... | 979-10-231-2502-3 |
| Voltaire7 · F. Jacob · Jean-Baptiste Leprince et Simon-Bernard Lenoir, huiles sur toile... | 979-10-231-2503-0 |
| Voltaire7 · Comptes rendus | 979-10-231-2504-7 |

R E V U E

Voltaire

N° 7 • 2007

Échos du théâtre voltairien



version papier :

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007

ISBN : 978-2-84050-517-4

version numériques et tirés-à-part :

© Sorbonne Université Presses, 2022

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

adaptation numérique: Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

SOMMAIRE

| | |
|---|---|
| Joseph Patrick Lee (1942-2006) Nicholas Cronk..... | 7 |
|---|---|

PREMIÈRE PARTIE

LA RÉCEPTION DU THÉÂTRE DE VOLTAIRE EN EUROPE

| | |
|--|----|
| Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII ^e siècle : essai d'une problématique générale Sylvain Menant..... | 13 |
| La réception des comédies de Voltaire en Angleterre au XVIII ^e siècle Russell Goulbourne..... | 21 |
| Récupération théorique et exploitation pratique : le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770) Elsa Jaubert..... | 37 |
| Leçon esthétique et lacune philosophique : Nietzsche lecteur du <i>Mabomet</i> de Voltaire Guillaume Métayer..... | 53 |
| La réception du théâtre de Voltaire aux Pays-Bas Marjolein Hageman..... | 89 |
| « Tout finit par des chansons ». les tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra en Italie au tournant du XIX ^e siècle Laurence Macé..... | 99 |

DEUXIÈME PARTIE

EN MARGE DU TOME 6 DU *CORPUS DES NOTES MARGINALES*

| | |
|---|-----|
| Le chantier du <i>Corpus des notes marginales</i> de Voltaire : bilan et perspectives Natalia Elaguina & Olivier Ferret..... | 127 |
| Voltaire's marginalia : who is the intended readership ? Nicholas Cronk..... | 137 |
| Notes sur « Nonnote » Olivier Ferret..... | 155 |
| Voltaire (non) lecteur de Nieuwentijt : le problème des causes finales dans la pensée voltairienne Nicholas Cronk..... | 169 |

| | |
|--|-----|
| Le sinophile et le sinophobe. Voltaire lecteur de Cornelius de Pauw Christiane Mervaud..... | 183 |
| Voltaire lecteur de Platon Jean Dagen..... | 205 |

VARIA

| | |
|---|-----|
| Epistolary illusions : Voltaire, <i>Paméla</i> , and La Mettrie Jonathan Mallinson..... | 225 |
| De la sensation à la superstition : éléments pour une histoire de l'esprit humain dans quelques articles du <i>Dictionnaire philosophique</i> de Voltaire Gerhardt Stenger..... | 239 |
| 4 Une anecdote de Voltaire sur Catherine I ^{re} de Russie : histoire ou fiction ? Michel Mervaud..... | 255 |
| Le « manuscrit clandestin » de la correspondance entre Voltaire et Frédéric II (1758) Itinéraire d'une copie et contrainte éditoriale Daniel Droixhe..... | 267 |
| Ingérence censoriale et imbroglio éditorial. La censure de la correspondance de Voltaire dans les éditions in-8° et in-12 de Kehl Christophe Paillard..... | 275 |

INÉDITS ET DOCUMENTS

| | |
|--|-----|
| Quelques lettres autour du théâtre de Voltaire Christiane Mervaud & Christophe Paillard..... | 313 |
| De la plume de Voltaire aux presses des Cramer. Le problème de l'auto-annotation Christophe Paillard..... | 341 |
| Jean-Baptiste Leprince, « M ^{lle} Clairon dans le rôle d'Idamé » et Simon-Bernard Lenoir, « Lekain dans le rôle d'Orosmane », huiles sur toile, institut et musée Voltaire, Genève François Jacob..... | 357 |

COMPTES RENDUS

| | |
|--|-----|
| <i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 30C (<i>Œuvres de 1746-1748</i> , III). Oxford, Voltaire Foundation, 2004..... | 359 |
| Catherine Volpilhac-Auger | |
| Voltaire, <i>Le Siècle de Louis XIV</i> , éd. J. Hellegouarc'h et S. Menant, Paris, Le Livre de Poche, 2005..... | 364 |
| Diego Venturino | |
| Voltaire, <i>Écrits autobiographiques</i> , éd. J. Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2006.... | 367 |
| Jonathan Mallinson | |
| Voltaire, <i>Lettres philosophiques, Derniers écrits sur Dieu</i> , éd. G. Stenger, Paris, GF-Flammarion, 2006..... | 370 |
| Nicholas Cronk | |
| AGENDA DE LA SEV..... | 375 |

*La Revue Voltaire a tenu à dédier ce numéro à la mémoire de Patrick Lee,
qu'elle s'honore d'avoir compté parmi ses collaborateurs.*

PREMIÈRE PARTIE

La réception du théâtre
de Voltaire en Europe

« TOUT FINIT PAR DES CHANSONS ».
LES TRAGÉDIES VOLTAIRIENNES
ADAPTÉES POUR L'OPÉRA EN ITALIE
AU TOURNANT DU XIX^E SIÈCLE

Laurence Macé
Université Paris XIII-Villetaneuse

Sans discontinuer et jusqu'à l'extrême fin de sa vie, Voltaire s'intéressa à l'opéra italien en général et à l'œuvre de Métastase en particulier¹. On sait que la mélomanie d'Émilie a très certainement eu une grande part dans les quatre opéras français auxquels Voltaire s'essaya de 1733 à 1745². L'influence de Francesco Algarotti, ami du couple et auteur de l'un des plus célèbres textes théoriques du XVIII^e siècle sur le genre lyrique, le *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), est passée plus inaperçue. Elle est pourtant attestée par Voltaire lui-même qui écrit dans une lettre à Formont le 15 novembre 1735 :

Je viens d'apprendre que la Didon qui a fait tant de fracas sur notre théâtre, est une espèce de traduction d'un opéra italien de Métastasio, se disant poète de l'empereur. Je tiens cette anecdote d'un jeune Vénitien qui est ici. Personne ne sait cela en France, tant nous sommes bien instruits dans notre petit coin du Parnasse de ce qui se passe dans les autres coins³ !

- 1 Pour les textes de Métastase possédés par Voltaire à Ferney, voir BV 2433-2440. Dans les *Opere drammatiche* de Métastase parues à Milan en 1734 (BV 2434 ; CN, t. 5, p. 607), des fragments d'une lettre datée du 10 août 1744 font office de signets. La lecture de cet ouvrage que Voltaire a conservé par devers lui jusqu'à Ferney remonte donc à l'époque de Cirey.
- 2 Sur l'influence de la mélomanie mondaine d'Émilie sur la conception voltairienne de l'opéra, voir Camille Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique 1673-1733*, Paris, Champion, 2002, p. 191-194 ; plus récemment, voir Robert Adelson, « La belle Issé : M^{me} du Châtelet musicienne », à paraître dans les Actes du Colloque du tricentenaire de la marquise du Châtelet (1706-2006), Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire. Voir aussi plus généralement Dennis Fletcher, « Voltaire et l'opéra », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix, Université d'Aix, 1983, p. 547-558.
- 3 D 942. Signalons que pour Reinhard Strohm (*Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 26), le *Saggio sopra l'opera in musica* (BV 49) qui parut sans adresse en 1755 fut en réalité publié à Livourne où l'intérêt pour l'opéra était déjà très vif.

Fort sans doute des connaissances acquises à la fréquentation d'Algarotti, Voltaire prit position dans la querelle des Bouffons en donnant de l'opéra une définition célèbre, largement inspirée de l'exemple de Métastase.

Le récitatif italien est proprement la mélopée des anciens ; c'est cette déclamation notée et soutenue par des instruments de musique. Cette mélopée, qui n'est ennuyeuse que dans vos mauvaises tragédies opéra, est admirable dans vos bonnes pièces. *Les chœurs que vous y avez ajoutés depuis quelques années, et qui sont liés essentiellement au sujet*, approchent d'autant plus des chœurs des anciens, qu'ils sont exprimés avec une musique différente du récitatif, comme la strophe, l'épode et l'antistrophe étaient chantées chez les Grecs tout autrement que la mélopée des scènes,

100

expliqua-t-il dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* au cardinal Angelo Maria Querini⁴. De l'adaptation de ses tragédies en opéras, il ne dit rien, en revanche, quoiqu'un premier exemple de ce type de transposition soit attesté de son vivant et qu'il en ait eu connaissance. *Tancredi* fut en effet adapté pour l'opéra du théâtre royal de Turin à l'occasion du carnaval de 1767 et le livret de Silvio Salesio Balbis figure, sous le titre de *Tancredi dramma per musica*, parmi les livres de Voltaire à Ferney⁵.

Plutôt que d'aborder la question générale de la réception du théâtre de Voltaire en Italie – question anodine à première vue mais qui suscita des flots d'encre patriotique à l'époque où les hussards de la République le disputaient aux plus zélés partisans de la jeune nation italienne –, j'ai donc choisi d'aborder un sujet plus resserré, plus ouvert sur le XIX^e siècle et plus susceptible aussi de faire apparaître certaines spécificités de la réception par l'Italie des textes tragiques de Voltaire : je veux parler du *melodramma* ou *dramma per musica*, le grand genre théâtral de l'Italie du *Settecento* qui, dans le dernier quart du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle, adapta l'une après l'autre nombre de tragédies voltairiennes⁶.

Deux faits m'ont amenée à m'intéresser à cette question un peu périphérique à première vue par rapport à la question plus générale de la réception des textes de

⁴ *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, OCV, t. 30A (2003), p. 142. C'est nous qui soulignons en italique. Sur cette *Dissertation*, voir Robert Niklaus, « The significance of Voltaire's *Dissertation* and its relevance to *Semiramis* », *Enlightenment Essays in memory of Robert Shackleton*, G. Barber and C. P. Courtney (dir.), Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 231-248 et OCV, t. 30A, p. 94-105.

⁵ BV 3248, *Tancredi. Dramma per musica da rappresentarsi nel regio Teatro di Torino nel carnevale del 1767*, Torino, Stamperia Reale. Du même auteur, Voltaire possédait également à Ferney *Naum profeta. Esposti in versi italiani di Silvio Salesio Balbis. Aggiuntovi l'Epicadro di Davide in morte di Saule e di Gionata*, Saluzzo, Stamperia del Bodoni, 1763 (BV 248).

⁶ On entend ici le mot mélodrame et l'adjectif qui en dérive au sens ancien du terme, dérivé de l'italien et voisin d'*opéra*, pour désigner un drame entièrement chanté.

Voltaire en Italie : une note de Salvatore Rotta dans l'article déjà très complet qu'il consacrait à la réception italienne de Voltaire en 1970, qui mentionnait un petit nombre d'adaptations pour l'opéra de tragédies et de contes voltairiens d'une part⁷ et la découverte à Livourne d'une collection très complète de livrets d'opéra parmi lesquels une belle série de livrets inspirés de Voltaire d'autre part⁸.

Alors que les parodies de tragédies voltairiennes ont donné lieu à un certain nombre de publications ces dernières années⁹, je me propose d'examiner ici les rapports qui se nouèrent entre la tragédie voltairienne et l'opéra en Italie dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle et dans les premières années du XIX^e siècle. Je présenterai d'abord un état de la question et j'analyserai la série livournaise des livrets d'opéras voltairiens avant d'ouvrir sur des considérations plus générales quant à l'intérêt de ce petit corpus sur le plan de l'histoire littéraire italienne en général et de l'histoire de la réception de Voltaire en particulier.

ÉTAT DE LA QUESTION

Sur la question des adaptations des tragédies françaises pour l'opéra en Italie, on dispose souvent des frontières trop rigides établies entre les disciplines, on dispose d'informations parcellaires. Certes, les répertoires consacrés aux livrets d'opéra qui se sont multipliés tout au long du XX^e siècle permettent d'esquisser, d'un point de vue strictement bibliographique, les premiers contours de cette réception longtemps ignorée des textes tragiques¹⁰. Pourtant,

- 7 Salvatore Rotta, « Voltaire in Italia. Note sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, série II, vol. XXXIX, 1970, p. 412, n. 93.
- 8 Pour un catalogue de cette série, on renvoie au répertoire de *Testi drammatici per musica della Biblioteca Labronica di Livorno*, a cura di Rossana Chiti e Federico Marri, Livorno, Ufficio Pubblicazione del Comune, 1994.
- 9 Voir notamment Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques (1719-1762) : stratégies, esthétiques et éthiques*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2001 (à paraître, Champion, 2007), et Gilles Plante, « Un secret bien gardé : La Cabale de Saint-Foix, "parodie" muselée de *Sémiramis* », *Cahiers Voltaire*, 5 (2006), p. 23-50.
- 10 L'annexe I présente pièce par pièce les principales adaptations qui furent données des textes de Voltaire avant 1823. Les sources compilées pour réaliser cette annexe sont les suivantes : Félix Clément et Pierre Larousse, *Dictionnaire des opéras. Édition revue et mise à jour par Arthur Pongin*, Paris, Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 1999 ; Oscar George Theodore Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, Government printing office, 1914, 2 vol. ; Umberto Manferrari, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1951 ; Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki, 1969 ; Alfred Loewenberg, *Annals of opera, 1597-1940, compiled from the original sources*, St Clair Shores, Scholarly Press, 1971 ; Franz Stieger, *Opernlexikon*, Teil 1. Titeltatalog, Tutzing, Hans Schneider, 1975 ; Claudio Sartori, *I Libretti italiani a stampa. Indici 6.1*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1993. Pour Venise, on a en outre eu recours à Michele Girardi et Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi editore, 1989.

les travaux consacrés aux livrets « voltairiens » demeurent rares et les études interrogeant le passage du théâtre parlé au théâtre chanté moins nombreuses encore, réservées pour l'essentiel aux textes ayant rencontré une réelle fortune musicale comme la *Semiramide* de Gioacchino Rossini en 1823¹¹. Malgré l'intérêt suscité par les livrets d'opéra depuis les années 1970-1980, le corpus des adaptations des tragédies voltairiennes pour l'opéra reste ainsi à définir et les obstacles à la constitution de ce corpus encore nombreux.

La première cause de ce retard est sans doute à chercher dans le statut particulier des textes d'opéra et dans le poids de la hiérarchie des genres qui a longtemps considéré comme quantité négligeable ces textes difficilement compréhensibles indépendamment de la musique avec laquelle ils furent représentés¹². Voltaire lui-même est tout à fait représentatif de l'ambivalence manifestée à l'égard de ce genre « mineur » quand il écrit, dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* qui précède *Sémiramis*, que

102

malgré tous ces défauts, l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonie, et de cette variété de décorations, subjugué jusqu'au critique même ; et la meilleure comédie, la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre. Les beautés régulières, nobles, sévères, ne sont pas les plus recherchées par le vulgaire : si on représente une ou deux fois *Cinna*, on joue trois mois les *Fêtes vénitienes*, un poème épique est moins lu que des épigrammes licencieuses [...] enfin, dans tous les genres, les petits agréments l'emportent sur le vrai mérite¹³.

Dans l'Italie du *Settecento*, la musique prime sur le texte et malgré les tentatives de réforme de l'*opera seria* menées à Vienne par Gluck et Calzabigi dans les années 1760, le rapport ne s'inversera pas, les musiciens l'emportant toujours

11 Daniela Goldin, « Vita, avventura e morte della *Semiramide* », *La Vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin, Einaudi, 1985, p. 190-229.

12 Sur le rapport entre texte et musique et sur le statut du poète face au musicien, voir la lettre à Thiriot où, le 23 janvier 1755, Voltaire constate, à propos de Royer et Sireuil : « C'est une méthode très impertinente qui ne sert qu'à rendre notre poésie ridicule, et à montrer la stérilité de nos ménestriers. Ce n'est point ainsi qu'en usent les Italiens nos maîtres. Metastasio et Vinci ne se gênaient pas l'un l'autre » (D 6095). Voltaire évoque ici Leonardo Vinci, qui mit en musique le livret romain de la *Semiramide* de Métastase et non Léonard de Vinci (!) comme l'indique erronément l'édition de la Pléiade (t. 4, p. 347, n. 9).

13 *OCV*, t. 30A, p. 148-149. Sur le « jugement tout en contrastes » de Voltaire dans ce texte, voir C. Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions*, p. 187-226.

sur les poètes¹⁴. De fait, les livrets livournais que nous étudierons plus loin mentionnent assez rarement l'auteur du texte et les répertoires constitués au XX^e siècle, tributaires de ces sources, manifestent la même tendance¹⁵. Le librettiste est si généralement dédaigné qu'il n'est pas jusqu'à l'impresario qui ne prenne le pas sur lui comme dans le premier livret de la série livournaise où Angiolo Bentivoglio, le promoteur du spectacle, dédie le livret au public sans mentionner l'auteur du texte, l'abbé Gaetano Sartor¹⁶. Inégalement mentionné dans les livrets, le poète-librettiste a peu retenu l'intérêt des musicologues et l'inspirateur du livret encore moins et l'on ne s'étonnera pas, donc, que le nom de Voltaire n'apparaisse que très exceptionnellement dans les index des répertoires mentionnés ci-dessus.

Il faut reconnaître en outre que le texte fourni par les livrets n'offre guère de repères sûrs pour s'orienter dans le maquis des adaptations des tragédies françaises qui se multiplièrent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant. Pour des problèmes liés au titre d'abord : même lorsque les répertoires présentent une entrée par titres, celui-ci est en effet parfois tellement changeant qu'il rend difficile un repérage systématique des *opere serie* adaptées des tragédies voltairiennes¹⁷. Avant Gaetano Rossi qui fournit le texte de la *Semiramide* de Rossini, Antonio Sografi rédigea ainsi une première adaptation de la *Sémiramis* de Voltaire, représentée avec succès dans toute l'Italie sous les titres les plus divers : *Semiramide* bien sûr mais aussi *La Morte di Semiramide*, *La Morte di Semiramide ossia La Vendetta di Nino* ou *La Vendetta di Nino* tout

- 14 Sur le primat de la musique en Italie par rapport à la France où, à l'inverse, le texte l'emporte de loin sur la musique, voir par exemple le *Courrier des spectateurs*, 30 nivôse an XII (21 janvier 1804) : « En Italie où la musique est tout, le poème lui est absolument subordonné ; ce n'est qu'un canevas informe sur lequel on fait mille dessins charmants », cité par Andrea Fabiano, *I « buffoni » alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana tra « Ancien Régime » e Restaurazione* (1752-1815), Torino, Paravia, 1998, p. 344.
- 15 Ainsi, on ne trouve pas mention des librettistes dans le *Dictionnaire des opéras* de Clément et Larousse. Manferrari, Loewenberg et Caselli consacrent les entrées de leurs répertoires respectifs aux seuls compositeurs. Seul le répertoire de Claudio Sartori (*I Libretti italiani a stampa*) observe un relatif équilibre, l'index des auteurs des textes littéraires occupant 111 pages (p. 225-336) contre 131 pages pour les compositeurs (p. 337-468).
- 16 *La Morte di Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro degli Avvalorati sotto la protezione reale di S. M. A. & C. & C. l'autunno dell'anno MDCCXC. Dedicato al rispettabilissimo pubblico di Livorno*, Nella Stamperia di Tommaso Masi e Comp., p. 3-4. Sur cet impresario, voir C. Sartori, *I Libretti italiani a stampa*, p. 472. Plus généralement, sur la figure de l'impresario à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, on renvoie à la *Storia dell'opera italiana. Vol. 2.4. I sistemi. Il sistema produttivo e le sue competenze*, ed. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, p. 114-129.
- 17 Pareille « fluidité » des titres est soulignée par Luigi Ferrari dans les premières traductions du théâtre tragique français : *Le Traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris, Champion, 1925, p. VIII.

court¹⁸. Pour retracer l'ensemble des adaptations d'un texte donné, il faut donc interroger la totalité des titres disponibles sans pouvoir toujours identifier avec certitude *a priori*, sur la base de ce seul indice, la source littéraire du livret. Que dire par exemple, tant qu'on n'a pas consulté le livret, des *Americani* représentés à Naples en 1805 d'après le texte de Gaetano Rossi, par ailleurs auteur d'une *Alzira* mise en musique par quatre compositeurs différents de 1794 à 1805¹⁹ ?

104

La forte intertextualité qui caractérise les textes d'opéra rend également difficile voire totalement absurde d'attribuer à un livret donné une source littéraire unique. Les deux plus célèbres adaptations voltairiennes pour l'opéra, le *Tancredi* (1813) et la *Semiramide* (1823) de Rossini, fournissent un bon exemple de l'indémêlable intertextualité propre aux textes lyriques. Le livret de *Tancredi*, que l'on doit à Gaetano Rossi, doit en effet au moins autant à la *Jérusalem délivrée* du Tasse qu'au *Tancrède* de Voltaire. Quant à la *Semiramide* dans laquelle Rossi s'inspire explicitement de la tragédie voltairienne, elle s'insère dans une série impressionnante d'autres *Sémiramis*, dont celle de Métastase en 1729²⁰.

La seconde cause, plus pratique, qui explique le peu d'intérêt suscité jusque dans les années 1970-1980 par les livrets d'opéra est une conséquence directe de leur statut esthétique mineur. De petit format, publiés sur un papier de qualité médiocre et destinés à une consommation immédiate, les livrets d'opéra nous sont en effet difficilement parvenus. Dès le XVIII^e siècle, certes, des poètes et des musiciens constituèrent des collections de livrets qui se conservèrent plus facilement. Dans ses *Mémoires*, Lorenzo Da Ponte raconte ainsi que c'est en consultant la collection de livrets d'un certain Varese qu'il apprit à écrire pour la musique²¹. Ce type de collections demeura toutefois assez rare et, jusqu'à une date assez récente²², le chercheur désireux de travailler sur les livrets se trouvait confronté au problème majeur des fonds imprimés italiens, à savoir

18 Sur l'importance de cette adaptation pour l'esthétique du genre, voir Marita P. McClymonds, « *La morte di Semiramide ossia La Vendetta di Nino and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stages in the 1780s and 90s* », *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, 3. *Free papers*, L. Bianconi, F. A. Gallo, A. Pompelo, D. Rostrì (dir.), Turin, EDT, 1990, p. 285-292.

19 Voir Annexe I.

20 D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 190-194.

21 Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, a cura di Cesare Pagnini, Milan, BUR, 1960, p. 95, cité par D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 5.

22 La mise à disposition des catalogues d'un grand nombre de fonds imprimés sur Internet et le développement de moteurs de recherche capables d'interroger ces fonds minorent ces effets, sans les faire disparaître entièrement. Au moment où nous rédigeons cet article, la série des livrets voltairiens de Livourne ne figure pas dans le catalogue collectif italien (ICU).

leur extrême dispersion sur tout le territoire de la péninsule²³. Dans ce contexte, identifier une série de livrets dépendait exclusivement de la bonne volonté de bibliothécaires et d'archivistes isolés soucieux de mettre leur matériel à la disposition des chercheurs. En l'occurrence, c'est la publication du catalogue de la collection de livrets conservée à la Biblioteca Labronica de Livourne qui attirera mon attention sur ce fonds²⁴.

D'autres causes d'ordre historiographique propres aux musicologues ont nui enfin à l'étude du passage au théâtre chanté des tragédies voltairiennes. Il faut rappeler d'une part qu'à la notable exception de Mozart, le répertoire de l'*opera seria* du XVIII^e siècle demeure largement méconnu. Michel Noiray a récemment souligné que si le genre sérieux souffrit d'une infériorité numérique par rapport à la forme comique au XVIII^e siècle, sa discographie actuelle, quasi inexistante, reste inversement proportionnelle à la diffusion qu'il rencontra à l'échelle européenne, et qu'elle reflète très mal la place qu'il occupa dans la hiérarchie des genres et dans les débats esthétiques de l'époque²⁵.

La périodisation autour de l'année 1800 adoptée par certains spécialistes des livrets est enfin particulièrement dommageable pour toute enquête se proposant d'étudier le passage du répertoire parlé au répertoire chanté au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles²⁶. Qui ne fait pas l'effort de croiser les informations issues des différents catalogues risque en effet de se faire une image trompeuse de cette réception, arbitrairement coupée en deux par l'année 1800 et réduite du même coup à portion congrue. L'introduction d'une fausse solution de continuité – l'année 1800 – au sein d'un répertoire unifié est en outre d'autant plus fâcheuse que ce sont précisément les catalogues qui ont porté le plus d'attention aux librettistes – ceux de Sonneck et de Sartori – qui ont opté pour cette périodisation. Dans le répertoire de Sartori qui s'arrête en 1800, Gaetano

23 Rappelons par exemple que le catalogue collectif Mazzatinti-Sorbelli des manuscrits italiens, commencé à la fin du XVIII^e siècle et qui comporte plus de cent volumes de manuscrits dispersés dans plus d'une centaine de bibliothèques italiennes, demeure inachevé à ce jour.

24 Pour un autre exemple de ce type de collections, voir Ugo Sesini, *Catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Vol. V. Libretti d'opera in musica*, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1943.

25 Sur ce constat, on renvoie à Michel Noiray, « L'*opera seria* de Haendel à Mozart : réflexions préalables à l'analyse du répertoire », *Musurgia*, 4, 1997, p. 29-39. L'auteur voit dans les critiques de Calzabigi, relayées par Wagner jusqu'aux travaux des musicologues allemands, l'origine de la conception négative et anti-dramatique de l'*opera seria*. Pour un exemple du sort peu enviable réservé par le grand public à l'*opera seria* du XVIII^e siècle, à l'exception de Mozart, voir l'édition préparée par Alain Pâris, *Livrets d'opéra. Édition bilingue*. I. *De Beethoven à Purcell* ; II. *De Rossini à Weber*, Paris, Laffont, 1991.

26 Parmi les répertoires adoptant cette périodisation peu significative dans le cas des livrets « voltairiens », signalons l'ouvrage de Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, et celui de C. Sartori, *I Libretti italiani a stampa*.

Rossi, le librettiste du *Tancredi* et de la *Semiramide* de Rossini, ne fait ainsi l'objet que d'une très courte notice mentionnant les seuls livrets d'*Adelaide di Guesclino* (Venise, 1799) et des *Sciti* (Milan, 1799 ; Venise, 1800)²⁷ tandis que l'entrée consacrée à Mattia Butturini évoque la création de *Zaira* à Venise en 1797 sans faire mention de la version donnée à Livourne cinq ans plus tard. Il en est de même pour *Gli Sciti*, mis au moins trois fois en musique sur le livret de Gaetano Rossi entre 1799 et 1823²⁸.

Au bout du compte, malgré l'attention particulière que Voltaire porta à l'opéra, ce genre « bizarre » pour lequel il écrivit quatre livrets, le corpus des tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra reste encore à définir. Seuls quelques livrets-phares ont retenu l'attention, pour leurs auteurs ou en raison du succès musical qu'ils ont rencontré. Le reste a sombré dans les oubliettes de l'histoire.

ANALYSE DU CORPUS DE LIVOURNE

Faute de pouvoir cerner de manière définitive le corpus des adaptations opératiques de Voltaire dont on trouvera un premier essai dans l'annexe 1, nous nous proposons donc d'envisager au sein de ce corpus un ensemble de dimension plus modeste mais cohérent : la série des livrets « voltairiens » conservés à Livourne²⁹.

Avant d'analyser ces tragédies voltairiennes adaptées pour la scène lyrique, il faut d'abord rappeler que les allers-retours entre tragédie et opéra étaient pratique courante au XVIII^e siècle : pour preuve, les accusations portées par Voltaire lui-même contre la *Didon* de Le Franc de Pompignan évoquées plus haut. Même si l'opéra bouffe l'emportait sur l'*opera seria* d'un point de vue strictement quantitatif, le théâtre tragique français avait déjà fourni, avant Voltaire, des sujets aux opéras italiens. Voltaire lui-même en était conscient, qui avait écrit, dans une variante tardive de la vingt-deuxième lettre philosophique, que « Métastase avait pris la plupart de ses opéras dans nos tragédies françaises³⁰ ».

27 C. Sartori, *I libretti a stampa*, p. 316.

28 C. Sartori, *I libretti a stampa*, p. 245.

29 La série de Livourne est inconnue des principaux répertoires que nous avons consultés. Sur la légitimité et la fécondité de ce type d'approche sérielle, on renvoie à l'introduction de Sylvain Menant aux *Séries parodiques au siècle des Lumières*, S. Menant et D. Quéro (dir.), Paris, PUPS, 2005, p. 7-11. Nous reprenons à notre compte la définition qu'il y donne de la série : « Nous appelons donc série non pas forcément une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites, un recueil et ses modèles déclarés, mais tout ensemble fondé sur des rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel du sens et de la portée d'une œuvre ».

30 *Lettres philosophiques*, « Sur M. Pope et quelques autres auteurs fameux », éd. Lanson, Paris, Didier, 1964, t. 2, p. 136. La variante, une digression sur l'idée d'imitation, date de 1756. Sur le rapport de l'opéra métastasiens à la tragédie, voir Andrea Chegai, *L'Esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 14-15.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Voltaire n'était donc ni le premier, ni le seul tragique à être « traduit » sur la scène chantée et la perméabilité était avérée entre « grande littérature » et livrets d'opéra. Témoins le *Cinna* donné sur le théâtre de la Scala de Milan pour le carnaval de 1793³¹ et les adaptations opératiques des tragédies alfieriennes dans les premières années du XIX^e siècle³².

La série livournaise des adaptations voltairiennes que nous nous proposons d'étudier se compose de huit livrets publiés entre 1790 et 1816 (voir Annexe 11). En un très petit nombre d'années, sept tragédies voltairiennes – des tragédies historiques essentiellement – fournissent ainsi la matière de huit livrets dans une ville où l'on s'intéressait suffisamment au genre lyrique pour qu'Algarotti choisît d'y publier son *Saggio sopra l'opera in musica* dès 1755.

Que le sous-genre historique occupe la première place dans ces adaptations opératiques ne surprend guère, l'Histoire s'étant largement invitée sur le devant de la scène depuis 1789. On ne saurait de fait interpréter la série livournaise hors du contexte qui voit se succéder en Italie le *triennio* jacobin (1796-1799), les quatorze mois de la réaction austro-russe (mi-avril 1799 / mi-juin 1800) puis le retour de Bonaparte et la politique italienne du Consulat. En mars 1801, la Toscane, dont Livourne est le port franc, est cédée par les Habsbourg-Lorraine et le nouveau royaume d'Étrurie attribué au gendre de Charles IV d'Espagne, Louis de Bourbon-Parme. À l'échelle de la réception plus large du théâtre de Voltaire en Italie, les tragédies historiques étaient en outre, si l'on en croit Eugène Bouvy, le genre où le public était susceptible de percevoir le plus grand nombre d'analogies entre Voltaire et Métastase³³. Même si *Brutus* et *Rome sauvée*, cantonnés sur la scène parlée, n'apparaissent pas dans la série livournaise, la tragédie historique semble, pour des raisons politiques et génériques, le genre voltairien le plus aisément adapté à l'opéra.

Qu'en est-il concrètement de ces adaptations opératiques des tragédies voltairiennes ? L'une des clés de la question du rapport du texte lyrique au texte-source est donnée par Lorenzo Da Ponte, c'est celle de l'« extrait », pratiqué depuis longtemps par les périodiques et dont le concept apparaît ici transposé dans le domaine poétique. À propos de la réduction pour l'opéra du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Da Ponte écrit ainsi :

31 Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, t. 1, p. 285.

32 Sur la perméabilité entre « grande littérature » et livrets et sur les adaptations « mélodramatiques » des tragédies d'Alfieri, voir Angelo Fabrizi, « Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera settecenteschi », *Studi e problemi di critica testuale*, XII (1976), p. 136-155.

33 Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, 1898, p. 214.

Le temps consacré aux représentations dramatiques, un certain nombre de personnages communément pratiqué dans celles-ci et certaines considérations et convenances prudentes dues aux mœurs, au lieu et aux spectateurs, furent les raisons pour lesquelles je n'ai pas fait une traduction de cette excellente comédie mais plutôt une imitation, ou si on veut un extrait³⁴.

Comme Da Ponte, l'impresario chargé de monter *La Morte di Cesare* se déclare, dans son adresse au lecteur, prisonnier de « la nécessité des circonstances, qui enchaînent le génie de quiconque écrit pour le théâtre moderne³⁵ ». Les « sévères lois du mélodrame » constituent en réalité un *topos* du librettiste qui obéit à la volonté du compositeur et à une structure pré-établie qui lui impose le nombre et la qualité des morceaux ainsi que leurs placements respectifs (cavatines, airs, duos, chœurs...), auxquelles s'ajoutent encore les exigences de pathétique et de spectaculaire propres à l'opéra³⁶.

108

De fait, le modèle de réduction mis en œuvre dans les adaptations voltairiennes semble conforme à ce qui se pratique ordinairement. D'une part, la structure de la tragédie voltairienne est profondément bouleversée. Toutes les adaptations livournaises ne présentent ainsi que deux actes, plus ou moins équilibrés quant au nombre de scènes, y compris quand la tragédie initiale rompait déjà avec la règle des cinq actes : on compte par exemple dix et dix-sept scènes pour les actes I et II de *La Morte di Cesare* en 1790 ; onze et neuf scènes pour les actes I et II de l'*Adelaide di Guesclino* en 1801.

On peut s'étonner dès lors du peu d'influence de ces bouleversements radicaux sur la règle des trois unités, assez généralement observée. Alors que dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, Voltaire avait salué le respect par Métastase de l'unité de lieu, d'action et de temps³⁷, le corpus livornais montre que sur ce point au moins, la leçon de Métastase, conjugée au modèle voltairien, apparaît globalement reçue.

Des trois unités, l'unité de temps est certainement celle qui résiste le mieux à l'adaptation opératique. Dans *La Morte di Cesare*, l'action se concentre ainsi en une seule journée, celle du retour triomphal de César (« *In questo giorno*

34 D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 37 : « *Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto* ».

35 « *Avviso al lettore* », *La Morte di Cesare*, p. 5.

36 Pour un exemple plus tardif de ce *topos*, voir l'avant-propos placé par Salvatore Cammarano en tête de sa *Merope* (1847), cité par A. Fabrizi, « *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera settecenteschi* », p. 141. Sur l'éminente adaptabilité des livrets, voir M. Noiray, « *L'opera seria* de Haendel à Mozart », p. 32.

37 *OCV*, t. 30A, p. 142.

Romai Di sdegno non si accende », I, 1) qui, après une longue série d'entretiens nocturnes, se termine par l'entrée de César dans le Sénat (« *Al nuovo giornol Deciderà il senato* », II, 3)³⁸. C'est sur ce point que l'influence du modèle voltairien paraît la plus manifeste, surtout dans les pièces, nombreuses, où l'hymen, désiré ou redouté, constitue le point culminant de l'action : *La Morte di Semiramide* s'ouvre sur l'ambition de Seleucus devant le choix imminent que doit faire la reine d'un successeur à Ninus et d'un roi pour l'Assyrie (« *Oggi tu sail Che deve la Reginal Al trono dell'Assiria / Sceglir un successor [...]* », I, 2)³⁹ ; Vandomo s'apprête à épouser Adélaïde lorsque les armées de Nemours paraissent sous les murs de Lille (« *Io vò, che spiri / Tutto goija e contento / In sì felice dì* », I, 5)⁴⁰ ; Orosmano aspire à l'union qui doit le lier à Zaira (« *E' tutto pronto ormai [...]* », I, 1)⁴¹ ; Zulima trahit père et patrie pour fuir les noces qui devaient l'unir à Osmano (« *Come il dì che si lieto / Mi figurai [...]* », I, 3)⁴² ; Indadiro, prince scythe, est sur le point d'épouser Obeida la Perse au début des *Scythes* (« *Un sì felice giornol'E' sacro al Dio d'Amor* », I, 1)⁴³ et le chœur se réjouit des noces imminentes d'Amenaïde et d'Orbassano à l'ouverture de *Tancredi* (« *Più dolci, e lacide spirano l'aurel In sì bel giorno* », I, 3)⁴⁴. De la tragédie initiale, les librettistes, quelle que soit leur fidélité au modèle voltairien, conservent le cadre temporel hérité du classicisme français et, comme le montrent les quelques exemples que nous venons de citer, le soulignent même volontiers. L'action tout entière se déroule dans le cadre d'une seule journée ou d'une journée et d'une nuit comme *Zaira* dont l'épilogue intervient au cœur de la nuit la plus noire (« *O qual notte di orrore, e di pianto! Qual funesto terribil momento!* », II, 11).

L'unité de lieu fait l'objet d'un traitement plus complexe. Élargie au cadre d'une ville, elle est globalement observée par les librettistes. L'action est « à Rome », « à Babylone », « à Lille », « dans une partie de la Scythie [...] confinant à la Perse », « à Syracuse », précise-t-on systématiquement en tête du livret. Seule *Zulima* présente une légère entorse à la règle, l'action se déroulant en deux lieux proches mais distincts : « La scène est dans un château et dans le port d'Arsene, ville de l'ancien royaume de Tremizene sur la côte d'Afrique⁴⁵ ». Sur le plan dramaturgique cependant, le respect de l'unité de lieu apparaît parfois peu compatible avec l'esthétique du spectaculaire qui

38 *La Morte di Cesare*, p. 9 et 43.

39 *La Morte di Semiramide*, p. 12.

40 *Adelaide di Guesclino*, p. 11.

41 *Zaira*, p. 8.

42 *Zulima*, p. 7.

43 *Gli Sciti*, p. 5.

44 *Tancredi*, p. 4.

45 *Zulima*, p. 3. C'est nous qui soulignons.

fait se succéder les décors sur la scène, et pas seulement dans les pièces à effets. Trois décors sont ainsi nécessaires pour l'acte I de *La Morte di Cesare* (le temple de Bellone, la place d'armes devant le champ de Mars et une galerie du palais de César), quatre pour l'acte II (le jardin de César, le temple, la galerie et le Forum romain) soit cinq décors au total. Curieusement, *La Morte di Semiramide* ne fait pas mieux, mais peut-être moins bien, puisque l'on compte trois décors pour l'acte I (l'appartement de Sémiramis, l'entrée du Temple et la grande place de Babylone) et quatre décors pour l'acte II (l'appartement de Sémiramis, l'entrée du temple, les appartements royaux (?) et le souterrain grandiose conservant l'urne de Ninus) soit un total de quatre ou cinq décors au plus⁴⁶. Ces derniers, de même que les machines, ont une fonction tellement essentielle dans le spectacle que les noms des décorateurs et des machinistes sont presque toujours mentionnés aux côtés de ceux des chanteurs et des musiciens en tête du livret. Des engagements prestigieux au service de tel ou tel souverain justifient la débauche de décors. « Toutes les scènes sont de l'invention et de la direction du célèbre chevalier M. Francesco Fontanesi de Reggio di Modena, Professeur à l'Académie Royale de dessin de Florence, de l'Académie Royale de Parme et de l'Académie Clémentine de Bologne », précise ainsi le livret de *La Morte di Cesare*, alors que le « machiniste » Pietro Fontana est « actuellement au service de la Cour Royale de Parme⁴⁷ ».

Enfin, le respect de l'unité d'action reste calqué sur le modèle voltairien. La plupart des adaptations, notamment celles de Sografi et de Rossi, disciples de Cesarotti dont les traductions s'étaient distinguées par leur fidélité, restent proches de l'intrigue nouée par Voltaire où l'amour le disputait à la politique d'une manière plus ou moins convaincante. Cette tension potentiellement éversive se retrouve dans les adaptations lyriques qui, loin de la corriger, la recherchent et l'accentuent, notamment dans les solos des personnages masculins dont la tendresse est volontiers soulignée. « *Dovrei sprezzarti, altera ; / Odiarti anch'io, crudele ; / Ma tu lo sai se t'amo, / Se ti son io fedele* » (I, 7), rétorque ainsi Vandomo à Adelaïde qui le repousse⁴⁸. Les adaptations marquent, sur ce point, une surenchère, allant jusqu'à corriger le modèle voltairien lorsque l'intrigue amoureuse avait été écartée de la scène. Ainsi *La Morte di Cesare* de Gaetano Sartor entrelace-t-elle deux intrigues, l'une politique, construite autour de la prétention à la royauté de César (« [...] *E' scritto in essi, / Che se non restan soggiogatii Parti / Roma è perduta, e che non può domargli, / Se non*

46 Dans l'hypothèse, impossible à confirmer, où les appartements royaux de l'acte II ne se confondraient pas avec l'appartement de Sémiramis.

47 *La Morte di Cesare*, p. 8.

48 *Adelaïde di Guesclino*, p. 14.

un Re », I, 8) et du refus des conjurés (« [...] *Dimmi è vero / Che vuoi in Roma regnar ?* », II, 3) ; l'autre amoureuse, construite autour du lien entre César et un personnage inventé de toutes pièces, Calfurnia, l'épouse de César, qui offre duos (I, 5 ; I, 10) et solos (I, 3 ; II, 15) à la *prima donna* Anna Casentini. Le choix par Gaetano Rossi du *lieto fine* dans les deux adaptations les plus tardives de notre corpus, *Gli Sciti* et *Tancredi*, est sans doute à rapprocher aussi de cette réception « tendre » et romanesque du modèle voltairien⁴⁹.

Quelque fidélité qu'elles manifestent à l'égard des trois unités, les adaptations lyriques conservent rarement le nombre de personnages du texte-source. L'une des tendances lourdes consiste à supprimer des personnages mineurs : dans *La Morte di Semiramide*, Otane, ministre de Sémiramis, et Cédar, attaché à Assur, sont ainsi absents de la réduction mélodramatique qui se place pourtant explicitement dans la lignée du « grand Voltaire⁵⁰ ». Des changements de noms interviennent également, Assur devenant ainsi Seleucus dans le même livret. Ce sont là des modifications que l'on avait déjà observées dans les traductions italiennes du théâtre tragique français jusque dans le premier tiers du siècle, ce qui montre qu'il n'y a pas forcément solution de continuité, loin s'en faut, entre la réduction opératique et le traitement théâtral des tragédies voltairiennes⁵¹. Comme dans les adaptations des tragédies d'Alfieri mais moins systématiquement, de nouveaux personnages de confidentes ou d'amies sont parfois introduits comme Calfurnia, épouse de César, et Porzia, épouse de Brutus dans *La Morte di Cesare*. Aucune traduction italienne de cette tragédie sans femme, écrite pour le collègue d'Harcourt en 1735, n'ayant jamais introduit de rôle féminin, il faut sans doute voir là, outre le goût manifeste des *melodrammi* pour la tendresse signalé plus haut, un effet de la composition des troupes lyriques qui imposait de donner un rôle aux chanteuses et une fonction dramatique au personnage qu'elles incarnaient. Sur ce point, la réussite est inégale : le librettiste de la *Morte di Cesare* confère un rôle moteur à Porzia mais purement sentimental – et musical – à Calfurnia.

Enfin, concernant les personnages et les mœurs, le commentaire de Voltaire sur l'*Eroe cinese* de Métastase semble globalement encore valable :

49 Sur la pratique du *lieto fine* conforme aux préceptes arcadiens, voir L. Ferrari, *Le Traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, et pour l'opéra, M. P. McClymonds (« *La morte di Semiramide ossia La Vendetta di Nino and the Restoration of Death and Tragedy* »), selon laquelle l'adaptation voltairienne contribua à la restauration de la mort et de la tragédie sur la scène italienne dans les deux dernières décennies du siècle.

50 « Argomento », *La Morte di Semiramide*, p. 9.

51 Sur les traductions du théâtre tragique français, voir L. Ferrari, *Le Traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, p. IX.

On ne se douterait point que la scène soit chez lui à la Chine. Elle peut être où l'on veut : c'est une intrigue d'opéra ordinaire. Point de mœurs étrangères, point de caractères semblables aux miens, un tout autre sujet et un tout autre pinceau. Son ouvrage peut valoir infiniment mieux que le mien mais il n'a aucun rapport⁵².

Les tragédies de Voltaire elles-mêmes avaient fait l'objet de nombreuses critiques sur ce point. La sensibilité de notre corpus pour la peinture de mœurs n'est pas plus grande et même inférieure souvent à celle du texte-source. Comme chez Voltaire, l'*Adelaide* de Gaetano Rossi pourrait aisément passer des marches de l'Angleterre à celle des Maures. De même, la colère d'Orosmano trahi ne se distingue guère de celle de Vandomo et d'Indadiro, et malgré la sensibilité nouvelle du décor tout en grottes et vallées ombragées des *Sciti*, l'adaptation semble n'avoir retenu de la tragédie initiale que la tendresse du rôle d'Obeida, contrainte de tuer son amant pour venger son mari.

112

C'est sans doute dans une analyse littéraire et musicologique plus pointue, qui excède le cadre de cette contribution, qu'il faudrait chercher la raison de ces effets. Si la plupart des adaptations de notre corpus se ressemblent, c'est en effet qu'elles obéissent à un code commun. Sur le plan musicologique, le langage mélodramatique des réductions voltairiennes demeure largement conforme au langage codifié par Métastase : d'un côté, les récitatifs continuent d'exprimer le mouvement des sentiments ou reproduisent les dialogues en introduisant ou en résumant les actions ; de l'autre, « des airs [...] au rythme facile » sont chargés de « représent[er] une expression de joie, de douleur, de haine ou tout autre conflit à travers un langage typiquement arcadien, sans pointes expressives⁵³ ». Il faut attendre *Tancredi* (1813) pour que Gaetano Rossi, auteur par ailleurs d'*Adelaide di Guesclino* (1799) et des *Sciti* (1799), suive la leçon critique de Calzabigi, de Goldoni et de Da Ponte et adopte un langage mélodramatique sensiblement nouveau.

Sur le plan poétique également, le constat est partagé. La pratique de l'enjambement, introduite de manière systématique par l'*Orfeo ed Euridice* de Calzabigi en 1762 au profit d'une déclamation riche de tension et de pathos apparaît diffuse dans les livrets de Livourne. Les nombreux vers que nous avons cités dans ces pages illustrent cette tendance générale, comme dans le récit par Argirio du combat épique entre Tancredi et Orbassano : « [...] *Il tuo campion guidai/Al chiuso vallo. E già Orbazzan ferocel/Attendea il suo rivale ; e pari in questol'Era lo sdegno, e la possanza : Immensol/Accorso v'era il popolo : le trombel*

52 D 6273, à Henri Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville, 21 mai 1755.

53 D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 7.

*Diero il segnale ; s'avventar gli eroi*⁵⁴ ». L'analyse métrique montre en revanche que l'héritage métastasien ne disparaît pas mais persiste aux côtés de structures nouvelles, plus aptes à suivre les évolutions du genre : témoins les *pentasillabi sdrucchioli* qui, dans le chœur d'*Orfeo*, traduisaient une atmosphère de cauchemar et de terreur et que l'on retrouve dans *La Morte di Semiramide* (« *Varca sollecital Per l'onde quietel Ombra terribile/Del nostro Re* », I, 10, p. 22) aux côtés d'un langage plus attendu (« *Che palpiti soavi / Che dolci smanie io provo, /L'ardore in cui mi trovo/ Brillare il cor mi fa* », I, 8, p. 20).

LES ENSEIGNEMENTS DE LA SÉRIE LIVOURNAISE

Au-delà de ces commentaires génériques, il faut encore souligner les pistes qu'ouvre une série comme celle de Livourne.

Le premier point croise les interrogations héritées des apports récents de l'histoire sociale et de l'histoire des idées. Alors que les études de réception font une place de plus en plus large à la problématique des réseaux et au concept de communauté interprétative, la série des adaptations livournaises de Voltaire dessine les contours d'une sociabilité organisée autour d'une représentation publique. À l'inverse des nombreuses traductions voltairiennes qui ont précédé, il est en effet très frappant de constater que, dans les livrets, le public est systématiquement convoqué et invoqué, dans le titre et sur la page de garde. À l'intérieur même de la brochure, le librettiste s'adresse à lui comme Angiolo Bentivoglio qui, en 1790, présente sa longue dédicace au public du port toscan pour lequel il travaille « pour la première fois⁵⁵ ».

Relativement nouvelle, la sociabilité qu'illustrent les livrets livournais ne date pas de la Révolution mais des années 1760-1780 qui ont vu, sous l'impulsion du grand-duc Pierre-Léopold, l'émergence par le biais de la censure d'État d'un espace public propre au débat⁵⁶. Ouverte sur l'Europe, entretenant des contacts directs avec Marseille et Londres, sensible de longue date aux influences de la franc-maçonnerie dont des travaux récents ont montré le rôle éminent dans les débats sur l'opéra au XVIII^e siècle, Livourne occupe assurément une place à part dans le panorama culturel toscan et, plus largement, dans celui de la

54 *Tancredi*, II, 12, p. 45.

55 *La Morte di Cesare*, p. 3.

56 Sur la politique de Pierre-Léopold en matière de censure, voir Sandro Landi, *Il Governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000. Sur les conséquences de cette politique sur la réception de Voltaire en Toscane, on renvoie à notre article, « L'édition clandestine dans la Toscane des réformes : le cas de Voltaire », *La Lettre clandestine*, 7 (1998), PUPS, p. 237-257.

péninsule⁵⁷. Encouragés plus ou moins ouvertement par le gouvernement, les libraires-imprimeurs livournais avaient été à l'avant-garde du mouvement visant à la formation d'une opinion publique apte à soutenir la politique du souverain éclairé. Au premier rang d'entre eux, Tommaso Masi, qui « signe » trois des neuf livrets de la série, avait débuté à l'été 1772 en faisant paraître, en collaboration avec le napolitain Gravier, les *Annali d'Italia dal 1750 al 1772*, en continuation de la grande œuvre de Muratori⁵⁸. En 1774-1775, il avait aussi donné en français une *Collection de tragédies, comédies et drames choisis des plus célèbres auteurs modernes* en douze tomes : onze d'entre eux contenaient une tragédie de Voltaire⁵⁹.

Dès les années 1770, la sociabilité toscane s'était de fait caractérisée par un élargissement du public, notamment à Livourne où les commerçants, nombreux, cherchaient une légitimité dans la culture. La dédicace de *La Morte di Cesare* évoque explicitement les marchands de la ville qui veillent au bonheur de tous (« *concordi / Alla commun felicità vegliate* ») par leur zèle infatigable (« *instancabili cure* »),

*Vaste, e provide cure, a cui non meno
Per man guidata d'incorrotta fede
Mirabilmente il florido Commercio
Deve vigor, debbe grandezza e fame*⁶⁰.

114

57 Pour une lecture maçonnique de ces débats, voir Gerardo Tocchini, *I Fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998, et plus récemment en français, Andrea Chegai, « Une médiation difficile. L'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 229-241. Rappelons que Calzabigi, qui mena le combat pour la réforme de l'*opera seria* et dont les contacts maçonniques viennois sont attestés, était originaire de Livourne.

58 Sur la figure de Tommaso Masi, voir Maria Augusta Timpanaro-Morelli, *Autori, stampatori, librai. Per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII*, Firenze, Olschki, p. 450-451.

59 *Collection de tragédies, comédies et drames choisis des plus célèbres auteurs modernes, dédiée à son Excellence le général comte de Marbeuf &c. &c.*, tome premier [douzième], A Livourne, 1774 [1775], Chez Thomas Masi et compagnie, éditeurs et imprimeurs libraires, Avec approbation, cité par S. Rotta, « Voltaire in Italia », p. 388. La collection présentait alors au tome I *Les Loix de Minos*, p. 71-134 ; au tome III, *L'Orphelin de la Chine*, p. 143-215 ; au tome IV, *Adélaïde du Guesclin*, p. 127-202 ; au tome V, *Alzire*, p. 65-134 ; au tome VI, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, p. 83-158 ; au tome VII, *Tancredè*, p. 3-84 ; au tome VIII, *La Mort de César*, p. 73-122 ; au tome IX, *Zulime*, p. 67-133 ; au tome X, *Zaire*, p. 3-86 ; au tome XI, *Sémiramis*, p. 3-90 ; au tome XII, *Méropé*, p. 143-22. Sur Gravier, signalons qu'en 1773 puis en 1777, il avait fait paraître en français à Naples des éditions séparées des principales tragédies voltairiennes.

60 *La Morte di Cesare*, p. 3-4.

Au début des années 1790, le public des *opere* est sans doute fort proche de celui décrit par Giovambattista Casti dans *La Grotta di Trofonio*, un opéra bouffe mettant en scène le personnage comique de Don Gasperone, « marchand de cuir, livournais [...] jeune stupide et idiot » (« *mercante di cuoio, livornese [...] giovine sciocco e idiota* »), qui se laisse séduire par Don Piastrone, « commerçant italien établi au Levant, homme ignorant et fanatique de la philosophie » (« *negoziante italiano stabilitosi in Levante, uomo ignorante e fanatico per la filosofia* »)⁶¹. Casti, florentin, en témoigne : le public qui, de 1790 à 1815, se passionne pour les adaptations voltairiennes est un public profondément différent des autres publics aristocratiques de la péninsule, préfigurant le succès populaire du genre lyrique dans l'Italie du XIX^e siècle⁶².

À ce public, le librettiste et le compositeur mais surtout un groupe très complexe rassemblant l'impresario, les chanteurs, les danseurs et les musiciens, le metteur en scène, les costumiers et le(s) décorateur(s), tous mentionnés en tête des livrets, offraient un spectacle total où les deux actes de la « réduction » mélodramatique étaient interrompus par un ballet pantomime au livret détaillé, plus ou moins en rapport avec le spectacle principal comme l'illustre le tableau suivant⁶³.

| Mélodrame | Ballet | Chorégraphie |
|--|--|-------------------|
| <i>La Morte di Cesare</i> (1790) | <i>Il tempio della morte. Ballo tragico pantomimo di lieto fine in cinque atti</i> | Filippo Beretti |
| <i>La Morte di Semiramide</i> (1799) | <i>La Morte di Datirio usurpatore dell'Assiria oddia La Figlia dell'Antro inalzata al trono. Ballo eroico-tragico-pantomimo in cinque azioni</i> | Urbano Garzia |
| <i>L'Adelaide di Guesclino</i> (1801) | <i>Ladislao re d'Ungheria. Ballo eroico in cinque atti</i> | Pasquale Brunetti |

61 Cité par D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 28. Sur Casti, voir Gabriele Muresu, *Le Occasioni di un libertino* (G. B. Casti), Florence-Messine, d'Anna, 1973.

62 Sur la particularité du public de Livourne, on renvoie à la *Storia dell'opera italiana. Vol. 2.5. La spettacolarità*, éd. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, p. 152. Pour une lecture marxiste du succès populaire de l'opéra dans l'Italie du XIX^e siècle, en l'absence d'une tradition romanesque susceptible d'assumer pareille fonction, voir Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale, Quaderni del carcere 5*, et Massimo Mila, « L'opera come forma popolare della comunicazione artistica », *Il Romanticismo*, Budapest, 1968, p. 193-203, cités par A. Fabrizi, « Riflessi del linguaggio tragico alferiano nei libretti d'opera settecenteschi », p. 154-155.

63 Sur la place croissante des ballets qui, de simples interludes, gagnent en autonomie dans les opéras de la seconde moitié du XIX^e siècle, voir Franco Piperno, « Il sistema produttivo fino al 1780 », dans *Storia dell'opera italiana. Vol. 2.4*, p. 45 et suiv. Sur l'évolution postérieure du ballet vers la pantomime, voir Kathleen Kuzmick Hansell, « Il ballo teatrale e l'opera italiana », dans *Storia dell'opera italiana. Vol. 2.5*, p. 252-271.

| Mélodrame | Ballet | Chorégraphie |
|-------------------------|---|--------------------|
| <i>Zaira</i> (1802) | <i>Matilde ossia La donna selvaggia. Ballo eroico in cinque atti</i> | Giovanni Monticini |
| <i>Zulima</i> (1803) | <i>Ginevra di Scozia. Ballo eroico tragico pantomimo tratto dal poema epico dell'Ariosto diviso in sette azioni</i> | Urbano Garzia |
| <i>Gli Sciti</i> (1807) | <i>Il Mesenzio. Ballo eroico pantomimo in quattro atti</i> | Angiolo Tinti |
| <i>Tancredi</i> (1815) | <i>Cesare in Egitto. Tragico ballo eroico-pantomimo in quattro atti</i> | Gaetano Gioja |

Alors que les témoignages à l'égard des troupes d'acteurs professionnels critiqués pour leur médiocrité et leur propension à l'improvisation au détriment du texte abondent et que ce sont des professionnels du spectacle qui transforment les tragédies en *melodrammi*, la tragédie demeure un répertoire réservé à l'élite et, souvent, aux scènes privées⁶⁴. Comme le savait bien Voltaire qui se revendiqua de ce type d'esthétique dans *Le Temple de la gloire* (1745)⁶⁵, la représentation d'un mélodrame était au contraire un spectacle total dont l'*Opera seria* de Calzabigi (1769) offre une mise en abyme satirique en décrivant des représentations de cinq à six heures⁶⁶. On peut d'ailleurs signaler que les tragédies de Voltaire fournirent aussi matière à des ballets, même si, pour des impératifs de variété évidents, ce n'est pas le cas dans le corpus livournais que nous examinons ici. Au beau milieu de l'opéra de Fabrizi, *L'Amore per interesse*, on représenta ainsi *Adelaide di Guesclino*, ballet héroïque, à la cour de Parme au carnaval de 1788⁶⁷ ; dans les mêmes années, Leonardo Marini dessina de superbes costumes de ballet pour *L'Orfano cinese*⁶⁸ et, en 1793, Filippo Beretti, chorégraphe du ballet donné à Livourne lors de la représentation de *La Morte di Cesare*, donna un ballet tragique pantomime en cinq actes au milieu de l'adaptation opératique de *Cinna* à la Scala de Milan au carnaval de 1793⁶⁹.

⁶⁴ Sur ce point, voir notre article, « Les représentations d'auteurs français sur les scènes privées italiennes », *Études sur le XVIII^e siècle*, 33 (2005), p. 169-178.

⁶⁵ « Le célèbre Metastasio, dans la plupart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'empereur Charles VI, osa faire chanter des maximes de morale et elles plurent » (*Le Temple de la gloire*, M, t. 4, p. 349).

⁶⁶ Cité par D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 10.

⁶⁷ Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, t. 1, p. 32 et 101.

⁶⁸ Voir les planches 121-122 et 123 (1790) dans *Storia dell'opera italiana. Vol. 2.5*, pages non numérotées.

⁶⁹ Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, t. 1, p. 285. Faute d'avoir pu consulter les livrets mentionnés ci-dessus, nous nous fondons sur le seul titre pour formuler l'hypothèse que ces ballets trouvent leur origine dans les tragédies homonymes de Voltaire.

Certes, sur une telle durée, il ne fallait pas attendre une grande qualité d'attention des spectateurs et les idées passent au second plan dans la réduction opératique, notamment dans les récitatifs où les spectateurs ont l'habitude de « papoter » comme l'avait souligné Métastase lui-même en 1724 dans un intermède intitulé *La Cantante e l'impresario*⁷⁰. Comme on l'a vu plus haut, Voltaire et ceux qui mirent en musique ses tragédies savaient bien que ce que recherchait en priorité le public, c'était l'enchantement que procurait ce spectacle total. Comme l'auteur de *Sémiramis* l'avait écrit, la « meilleure comédie, la meilleure tragédie n'[était] jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre⁷¹ ».

Cette citation nous conduit à une seconde piste, à savoir l'importance de ce type de corpus pour la compréhension plus générale de la réception de Voltaire en Italie, ou du moins de son théâtre et de sa poésie. En 1745, dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* dédiée au cardinal Querini, le poète français avait exprimé l'idée que les progrès des Italiens dans la musique avaient nui à ceux de la véritable tragédie et que « l'opéra, en séduisant les Italiens par les agréments de la musique, a[vait] détruit d'un côté la véritable tragédie grecque qu'il faisait renaître de l'autre⁷² ». Les termes du débat étaient-ils les mêmes à la fin du siècle ? Que penser des rapports entre le développement des réductions opératiques des tragédies voltairiennes et le succès de ce même théâtre ?

À la différence de ce que pensait Voltaire, on n'assiste pas dans l'Italie de la fin du siècle à une concurrence entre les deux formes de spectacle. Bien au contraire, il semble qu'on constate plutôt un effet d'entraînement entre opéra et tragédie. Si l'on regarde les représentations de Voltaire qui sont données dans la péninsule, la plupart sur des scènes publiques mais aussi dans les collèges et sur certaines scènes privées à partir de 1780, on constate ainsi que de même qu'il n'existe pas de solution de continuité entre scène privée et scène publique, de même les tragédies voltairiennes et leurs réductions opératiques ne s'excluent pas les unes les autres mais cohabitent en bonne intelligence, y compris à Venise, le principal centre théâtral de la péninsule qui a définitivement éclipsé Bologne à la fin du XVIII^e siècle. Tout au plus assiste-t-on parfois pendant et après la période jacobine à une spécialisation du répertoire : au théâtre parlé les tragédies patriotiques, au théâtre chanté

70 D. Goldin, *La Vera Fenice*, p. 10.

71 OCV, t. 30A, p. 148.

72 OCV, t. 30A, p. 144.

les autres genres⁷³. Ainsi, *La Mort de César* est représentée cinq fois sur la scène du Teatro civico de Venise dans la traduction de Cesarotti en août 1797 tandis que l'Académie Nationale des Lettres et des Beaux Arts de Pérouse parraine une représentation de *Brutus* le 4 prairial an VII (23 mai 1799). À la même période (avril-mai 1799), le San Benedetto et la Fenice donnent respectivement vingt-neuf et vingt-six représentations des adaptations mélodramatiques de *Tancrède* et d'*Adélaïde du Guesclin*, mises toutes deux en musique par Simone Mayr⁷⁴.

118

Cette cohabitation est plus manifeste encore dans le domaine éditorial. Comme l'avait bien noté Voltaire lui-même au moment de la première de *L'Orphelin de la Chine* en 1755, en soulignant que la publication contemporaine de l'*Eroe cinese* « sera[it] favorable au débit de [s]on ouvrage » et ne « ferait [pas] tort au [s]ien⁷⁵ », mélodrames et tragédies ne s'excluent pas davantage sur le papier que sur la scène. D'une part, la série des livrets de Livourne s'ancre dans un contexte local très favorable. On a évoqué plus haut la publication en français chez Tommaso Masi d'une *Collection de tragédies, comédies et drames choisis des plus célèbres auteurs modernes* en 1774-1775 et il faut sans doute établir un lien entre le goût du public livournais pour les adaptations opératiques voltairiennes et l'édition française des tragédies du grand homme donnée par Masi quelque vingt-cinq ans plus tôt. À Livourne comme ailleurs, d'autre part, il semble d'usage, lorsqu'on sort d'un opéra voltairien, de se procurer le livret mais aussi le texte de la tragédie originale voire une édition complète du théâtre de Voltaire. Le nombre de ces éditions, qui avait crû considérablement dans la seconde moitié du siècle, ne faiblit pas, loin s'en faut, pour la période 1780-1805, et Voltaire continue de faire recette, à Venise surtout et à Parme, où l'imprimeur Bodoni donne en 1804-1805 puis à nouveau en 1813 de très belles éditions des tragédies voltairiennes⁷⁶. Même si cette question excède le cadre de cet article, il serait sans doute intéressant de comparer les principes esthétiques qui guident les traductions bardées

73 Il existe cependant des exceptions notables à cette règle. *Il Fanatismo ossia Maometto profeta* profite ainsi du succès de *La Morte di Cesare* au Teatro civico de Venise qui le programme, à la fin du mois de septembre 1797, dans la traduction de Cesarotti. À l'inverse, l'adaptation de *La Morte di Cesare* par Gaetano Sartor constitue l'un des grands succès mélodramatiques de la décennie 1788-1798, comme le montre l'annexe I.

74 D'après le « Giornale de' teatri » consigné dans le *Teatro moderno applaudito*, XXXVI, juin 1799, p. 4.

75 D 6273, au marquis de Thibouville, 21 mai 1755.

76 Voir L. Ferrari, *Le Traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, p. 296-302 pour les seules *raccolte* voltairiennes, auxquelles il conviendrait d'ajouter encore les collections de tragiques français ou de théâtre tout court qui connaissent un vaste succès à la même période.

d'avant-propos et d'analyses critico-historiques en tout genre – éditions qui fleurissent à partir du *triennio* jacobin – et l'esthétique propre aux livrets. Quelles que soient les intentions des uns et des autres, réformer le théâtre italien en se fondant sur les pièces à succès pour le *Teatro moderno applaudito* ou analyser d'un point de vue comparatiste les meilleures tragédies grecques et françaises pour Piero Napoli Signorelli, la figure de Voltaire demeure incontournable.

Enfin, et c'est sur ce point que je conclurai, on pourrait sans doute mettre la question des réductions opératiques de Voltaire en relation avec la première réception de Voltaire en Italie (une réception très mitigée) et voir, à travers une institution comme l'Arcadie, comment cette réception s'articule à l'histoire littéraire italienne tout court.

En 1728, six ans avant la première traduction à Venise de *L'Histoire de Charles XII, roi de Suède*, un librettiste italien disciple de Gravina, Paolo Rolli, avait vivement réagi à la poétique voltairienne en publiant des *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the epick poetry of the European nations*, rapidement traduites à Vérone en 1730 en tête de la traduction par Rolli du *Paradis perdu* de Milton⁷⁷. Rolli, héritier du classicisme arcadien selon lequel la raison devait être modérée par la sensibilité et profondément attaché à l'idée que la poésie avait d'abord pour fonction de dévoiler des réalités supérieures, reprochait à Voltaire d'être trop français dans son ambition législatrice, trop moderne dans l'affirmation de son relativisme esthétique, trop prosaïque surtout car aveugle aux enseignements sublimes de la poésie. En identifiant comme subversive la tentation du burlesque et de la prose chez Voltaire, Rolli avait eu deux intuitions proprement géniales destinées à une grande fortune en Italie mais il s'était assez vite trouvé en porte-à-faux face à la nouvelle tactique de Voltaire – inspirée par Algarotti peut-être, bien au fait de tous ces débats. De *Métastase*, un autre élève de Gravina, Voltaire écrivait en effet en 1747, à Algarotti précisément :

Ce sera à Vienne et à Dresde que l'élégant et l'aimable Metastasio, et le comte Argoloti plus solide, plus universel, et aussi aimable auront réformé la poésie italienne⁷⁸.

77 Paolo Rolli, *Il Paradiso perduto poema inglese del signor Milton tradotto in nostra lingua al quale si premettono osservazioni sopra il libro del signor di VOLTAIRE che esamina l'epica poesia delle nazioni europee, scritte originalmente in inglese, e in Londra stampate nel 1728 poi nella propria lingua tradotte, ed al marchese Scipione Maffei dedicate da Paolo Rolli*, Verona, Alberto Tumermani, 1730.

78 Dans la lettre à la comtesse de Bentinck du 9 mars 1756 (D 6771), Voltaire avait rappelé qu'il avait été parmi les premiers à distinguer le mérite de *Métastase* contre Quinault et avait souligné sa vertu essentielle : avoir joint « aux agréments de l'opéra les grands mouvements de la tragédie ».

À l'autre bout du siècle, les adaptations opératiques d'Antonio Sografi et Gaetano Rossi, disciples de Cesarotti, sanctionnent le succès partiel de cette stratégie de Voltaire qui semble avoir rallié à sa conception poétique l'un des grands filons issus de l'Arcadie romaine, l'école de Métastase qui, de Vienne à Naples en passant par Turin, réserva un bon accueil aux textes poétiques de Voltaire. Quelques noms peu connus illustrent cette tradition dont la cohérence apparaît sur la longue durée : Giacinto Ceruti qui, dans le cadre de l'Académie San Paolina de Turin, proposa une traduction des chants VII et IX de *La Henriade* publiée à Lucques en 1763 ; Silvio Salesio Balbis, auteur de la réduction mélodramatique turinoise de *Tancredi* en 1767 possédée par Voltaire et évoquée plus haut ; le napolitain Mattei, traducteur des *Psaumes* bibliques et défenseur de Métastase qui, par le mélodrame, renouait selon lui avec la tragédie antique.

120

À l'échelle de la réception de Voltaire dans l'Italie du XVIII^e siècle, ce réseau, qui semble avoir trouvé l'un de ses centres à Livourne, apparaît converti à la poétique voltairienne ou capable à tout le moins d'utiliser Voltaire pour faire valoir ses positions dans le panorama italien. Face à lui, un autre réseau, hérité de Rolli et centré à Sienne dans les années 1760-1780, trouva son porte-parole principal en Alfieri qui détestait Métastase. Dans le domaine tragique, c'est le « réseau siennois » qui apparaît vainqueur, puisque c'est à partir de Voltaire mais largement contre lui qu'Alfieri fonda sa réforme de la tragédie italienne⁷⁹. À leur manière, les réductions opératiques des tragédies voltairiennes attestent donc, au tournant du siècle, que la victoire de Voltaire, si victoire il y a, est une victoire à la Pyrrhus.

79 Sur le rapport complexe de Vittorio Alfieri à Voltaire, on renvoie à Guido Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988.

Adaptations opératiques de tragédies voltairiennes (par titre)
en Italie avant 1823⁸⁰

Adélaïde du Guesclin

Adelaide di Guesclino (livret de G. Rossi) : Venise, 1799 (sur une musique de S. Mayr) ; Florence, 1800 (sur une musique de F. Gnecco) ; Livourne, 1801 (sur une musique de S. Mayr).

Alzire

Alzira (livret de G. Rossi) : Florence, 1794 (sur une musique de N. Zingarelli) ; Bologne, 1797 (sur une musique de S. Nasolini et N. Zingarelli) ; Gênes, 1798 (sur une musique de G. Niccolini) ; Rome, 1805 et 1810 (sur une musique de N. A. Manfroce).

Gli Americani (livret de G. Schneidt) : Naples, 1802 (sur une musique de G. Tritto), repris à Naples en 1805 sous le titre de *Gonsalvo*.

Gli Americani (livret de G. Rossi) : Venise, 1806 (sur une musique de S. Mayr) ; Padoue, 1819.

La mort de César

La Morte di Cesare (livret de G. Sartor) : Venise, 1788-1789 (sur une musique de F. Bianchi) ; Rome, 1789 (sur une musique de G. Andreozzi) ; Livourne, 1790 ; Trieste, 1790 (sous le titre *La Morte di Giulio Cesare*, sur la musique de F. Bianchi) ; Milan, 1790-1791 (sur une musique de N. A. Zingarelli) ; Reggio, 1791 ; Gênes, 1796 ; Venise, 1797 (sur une musique de F. Bianchi) ; Brescia, 1798 (sur une musique de G. Tritto).

L'orphelin de la Chine

L'Orfano cinese : Venise, 1787 (sur une musique de F. Bianchi) ; Florence, 1787.

Les scythes

Gli Sciti (livret de G. Rossi) : Milan, 1799 (sur une musique de G. Niccolini) ; Venise, 1800 (sur une musique de S. Mayr) ; Venise, 1801 ; Livourne, 1807.

Gli Sciti (livret de Tottola) : Naples, 1823 (sur une musique de S. Mercadante).

⁸⁰ On adopte ici comme *terminus ante quem* 1823, l'année de la première de la *Semiramide* de Rossini. Figurent dans cette liste six adaptations livournaises inconnues des répertoires mentionnés dans la note 10.

Sémiramis

La Vendetta di Nino (livret de F. Moretti, d'après la traduction de M. Cesarotti) : Florence, 1786 (sur une musique d'A. Prati) ; Naples, 1789 ; Naples, 1790 (sur une musique de F. Bianchi).

La Morte di Semiramide (livret d'A. Sografi) : Padoue, 1790 ; Bologne, 1791 ; Milan, 1791 (sur une musique de G. B. Borghi) ; Bergame, 1792 ; Gênes, 1792 ; Rome, 1792 (sur une musique de S. Nasolini) ; Venise, 1794 ; Trieste, 1795 (sur une musique de F. X. Himmel) ; Gênes, 1795 ; Pise, 1795 ; Florence, 1799 ; Livourne, 1799 ; Trieste, 1802 ; Bologne, 1805 ; Naples, 1815.

La Morte di Semiramide (livret de F. Moretti et morceaux de G. Ansarni) : Venise, 1791 (sur une musique d'A. Prati).

La Morte di Semiramide (livret de G. Mazzola) : Naples, 1795 (sur une musique de F. X. Himmel).

La Morte di Semiramide (?) : Venise, 1798 (sur une musique de S. Nasolini).

122

La Morte di Semiramide, cantate : Venise, 1797.

Semiramide (livret de G. Rossi) : Venise, 1823 ; Naples, 1823 (sur une musique de G. Rossini).

Tancredi

Tancredi (livret de S. S. Balbis) : Turin, 1766 (sur une musique de F. G. Bertoni).

Tancredi (livret d'A. Pepoli) : Venise, 1795 (sur une musique de F. Gardi) ; Venise, 1799 (sur une musique de F. Gardi).

Tancredi (livret de G. Rossi) : Venise, 1813 (sur une musique de G. Rossini) ; Milan, 1813 ; Livourne, 1815 ; Livourne, 1816.

Zaïre

Zaira (livret de M. Butturini) : Venise, 1795 ; Venise, 1797 (sur une musique de S. Nasolini) ; Reggio Emilia, 1802 (oratorio, sous le titre *Il trionfo della religione*) ; Livourne, 1802 (sur une musique de F. Federici).

Zaira (livret de M. Bocciardini) : Palerme, 1799 ; Naples, 1802 (sous le titre *Il Trionfo della religione*) ; Milan, 1803 (sur une musique de F. Federici) ; Venise, 1804 ; Milan, 1806 ; Florence, 1809 (sur une musique de V. Lavigna et F. Federici).

Zulime

Zulima (livret de C. Olivieri) : Florence, 1776-1777 (sur une musique de G. M. Ruttini) ; Naples, 1782 (sur une musique de F. Bianchi).

Zulima (livret de F. Gonella di Ferrara) : Florence, 1796 (sur une musique de M. Portogallo) ; Livourne, 1803 ; Milan, 1815.

Adaptations mélodramatiques de tragédies voltairiennes
à Livourne (1790-1815)

1790

La Morte di Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro degli Avvalorati sotto la protezione reale di S. M. A. &c. &c. l'autunno dell'anno MDCCXC. Dedicato al rispettabilissimo pubblico di Livorno, Nella Stamperia di Tommaso Masi e Comp. [livret de G. Sartor ; musique de F. Robuschi].

1799

La Morte di Semiramide. Dramma serio per musica diviso in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro degl' Illustrissimi Signori Accademici Avvalorati in Livorno l'autunno dell'anno 1799, Presso Giuseppe Zecchini e Comp., Con approvazione [livret d'A. Sografi ; musique de S. Nasolini].

1801

L'Adelaide di Guesclino. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro degl' Illustrissimi Signori Accademici Avvalorati in Livorno nell'autunno 1801, Livorno presso la Società Tipografica, Con approvazione [livret de G. Rossi ; musique de S. Mayr].

1802

Zaira. Dramma tragico per musica da rappresentarsi nel regio teatro degl' Illustrissimi Signori Accademici Avvalorati in Livorno l'autunno dell'anno 1802. Livorno presso Buonavoglia & Comp. Con approvazione [livret de M. Butturini ; musique de Federici].

1803

Zulima. Dramma per musica da rappresentarsi in Livorno nell'autunno dell'anno 1803 nel Regio Teatro degl' Illustrissimi Signori Accademici Avvalorati. Livorno per la Stamperia Teatrale. Con approvazione. Si vende nella Libreria di Via della Posta [livret de F. Gonella di Ferrara ; musique de M. Portogallo].

1807

Gli Sciti. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel regio Teatro degl' Illustrissimi Signori Accademici Avvalorati di Livorno l'autunno dell'anno 1807. Livorno per Tommaso Masi e Comp. Con approvazione. [livret de G. Rossi ; musique de S. Mayr].

1815

Tancredi. Melo-dramma eroico da rappresentarsi nel nuovo I. E. R. Teatro degl' Illustrissimi Sigg. Floridi nell'estate dell'anno 1815. Livorno presso Gio. Vincenzo Falorni. Con approvazione [livret de G. Rossi ; musique de G. Rossini].

124

1816

Tancredi. Melo-dramma eroico per musica da rappresentarsi nell'Imp. e Reale Teatro degl' Ill. mi Sigg. Acc. Floridi l'estate del 1816. Livorno presso Pietro Meucci in Piazza d'Arme. Con approvazione [livret de G. Rossi ; musique de G. Rossini].