

LECTURE DE *DIDONE ABBANDONATA*

Voici, sur une estampe, une gigantesque architecture baroque, à trois ordres de colonnes (le dernier se perd dans les cintres), percée d'un grand arc central ouvrant sur les lointains. A droite, contre deux colonnes cannelées, on a monté un trône, sous un dais dont les plis s'écrasent admirablement sur les gradins verts de l'estrade. Sol dallé, escalier monumental, balustres. Couleurs sereines : blanc et or pour le palais, couleur d'eau ou de nacre rose pour le ciel, au-delà du grand arc au travers duquel on voit, minuscules, s'élever des édifices hérissés d'échafaudages, comme des tuteurs qui soutiendraient la croissance du fruit gonflé d'une coupole ou ce grand tronc qui n'est autre qu'une tour, militaire ou civile, qui sait ?... C'est ainsi qu'en 1740 Giuseppe Galli-Bibiena concevait, pour le théâtre de Modène, le décor du premier acte de la *Didone abbandonata* de Métastase, mise en musique par Baldassarre Galuppi. Décor bien éloigné, à nos yeux, des « cabinets » raciniens de la tragédie française (*Bérénice*¹). A moins qu'ici la tragédie² n'utilise le

1 L'influence de cette pièce sur la *Didon* (et, plus généralement, du théâtre français sur Métastase, v. par exemple l'article d'A. Niderst, « Métastase e Corneille », in [coll.] « Les Innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles », Paris, 1991) n'est plus à démontrer. Dans sa Préface à *Bérénice*, Racine écrivait du reste : « Nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes, que la séparation d'Enée et de Didon, dans Virgile ». La première traduction italienne de *Bérénice* fut procurée à Rome, dès 1699, par Filippo Merelli pour une représentation au Collegio Clementino.

2 Plusieurs éditions du livret de *Didon* portent la mention « tragedia per musica ». Même s'il les écrivait « avec le pressentiment du chant » (Marmontel), et tout en se prêtant à de fréquents remaniements, Métastase considéra toujours ses drames comme de purs textes littéraires, que la

spectaculaire héritage du baroque pour accroître la densité des petits personnages empanachés qui vont bientôt chanter sur la scène, le mollet tendu, la main gracieusement ployée dans l'air. Ou symboliser cette descente du fatum virgilien dans le cœur perplexe d'Enée, face à la folle féminité de Didon.

Donc, dans ce « lieu magnifique », Enée expose qu'il doit fuir :

No, principessa, amico,
Sdegno non è, non è timor che move
Le frigie vele e mi trasporta altrove.
So che m'ama Didone...

La princesse, c'est Séléne, soeur de Didon (l'Anna de Virgile, la Belinda de Purcell) ; l'« ami », Osmida, confident de la reine. Enée, chaque nuit, voit en songe son père qui lui rappelle son devoir : rejoindre l'Italie. Séléne en tremble, car elle l'aime en secret ; Osmida, lui, se réjouit de perdre un rival. Mais voici Didon, superbe dans la musique de ses larges syllabes rayonnantes (« Enea, d'Asia splendore, / di Citerea soave cura e mia... »), superbe jusque dans sa tendresse, évoquant ses fatigues et leur plus bel ornement : Enée. Le Troyen, ému, impuissant à justifier son départ à sa maîtresse (devant elle, il est sans voix, il balbutie), s'échappe. La reine confie alors à sa soeur la mission de le rassurer sur son amour, et donne ainsi à Séléne l'occasion d'épancher le double discours de sa passion interdite en une arietta mélodieuse, dans ce style arcadique qui avait fleuri à Rome au tournant du siècle et que Métastase portait à sa perfection :

Dirò che fida sei ;
Su la mia fè riposa :
Sarò per te pietosa ;
(Per me crudel sarò).

Pour achever l'exposition, il ne manquait plus que deux personnages (la dramaturgie métastasienne instituera en quasi catégorie ce nombre de rôles). Les voici. « Au son de barbares instruments », accompagné de son confident Araspe, l'orgueilleux Iarba, roi des Maures, vient réclamer la main de la reine. Nouveau tribut à l'opéra-spectacle et aux fastes napolitains³, le monarque est suivi d'esclaves, de tigres, de lions et autres

musique devait servir - ce en quoi, au rebours de l'opinion commune, il reste un « précurseur de Gluck » (voir R. Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, Ed. Edouard-Joseph, Paris, 1919).

³ *Didone abbandonata* fut donnée pour la première fois à Naples, en 1724, au théâtre San Bartolomé (musique de Domenico Sarro).

dons royaux. L'estampe évoquée plus haut confirme l'arrivée tapageuse. Une théorie un peu désordonnée de nègres à turban, jupette, pourpoint vert et brodequins dorés, ont fait leur entrée côté jardin, portant les présents (brillant de mille feux, on l'imagine), maîtrisant les bêtes. A l'opposé, debout sous le dais, tendant la main dans un geste plein de noblesse, Didon. Au centre - non point le genou en terre, mais assis sur les « coussins » apportés par sa suite - Iarba, en tunique dorée et manteau de pourpre, turban et moustaches en croc. Le roi a beau se dissimuler sous les traits d'un prétendu ambassadeur⁴, il est odieux. Son discours tranchant crache des consonnes sifflantes. Il réclame l'amour de l'exilée, il exige son « lit » et la « tête d'Enée ». Ce barbare aurait-il oublié qui est Didon ? La reine, modulant une demi-citation dantesque (« Libertà va cercando...⁵ ») :

Dalla reggia di Tiro
Io venni a queste arene
Libertade cercando e non catene,

retournant, altière, contre Iarba ses propres mots (« Lascia pria ch'io risponda, e poi favella »), martelant son autorité à travers une cascade de possessifs, éclate dans une énergique et royale *aria di sortita*⁶ dont, au dire d'un jésuite de l'époque, la version de Leonardo Vinci, en 1726, suscita l'enthousiasme du public romain au point d'ébranler le Teatro delle Dame jusque dans ses fondations⁷ (et dont l'*incipit* traversera tout le siècle pour s'échouer, sous forme parodique, dans un livret de l'abbé Casti⁸) :

Son regina e sono amante ;

4 Sa véritable identité sera dévoilée à la scène XVI du 1er acte.

5 *Purgatoire*, I, v. 71.

6 Sur le système et la typologie des airs dans l'opéra séria, on verra les excellents travaux de Rodolfo Celletti (*Histoire du bel canto*, Fayard, Paris, 1987) et d'Isabelle Moindrot (*L'Opéra seria*, Fayard, Paris, 1993).

7 Anecdote rapportée dans l'article « *Didone abbandonata* » du *New Grove Dictionary of Opera*. Le jésuite en question n'est autre que le père Giulio Cesare Cordara (1704-1785), dernier historien officiel de la Compagnie de Jésus et auteur de satires qui furent lues et admirées durant tout le siècle. Détail qui a son importance dans les moeurs musicales de l'époque, le rôle de Didon, dans cette production romaine, était chanté par le castrat Giacinto Fontana, dit « Farfallino ». - La collaboration entre Métastase et Vinci fut jugée exemplaire par les contemporains (Algarotti, notamment, la compara à celle de Quinault et Lully). Plus tard, dans la période précédant la « seconde réforme », Hasse remplaça Vinci dans ce rôle de transcripteur privilégié du dramaturge.

8 On songe au premier air de Théodore, « Io Re sono, e sono amante », du *Re Teodoro in Venezia*, mis en musique par Paisiello.

E l'impero io sola voglio
Del mio soglio e del mio cor.

Là-dessus, la reine sort. Son confident et le roi maure en profitent aussitôt pour sceller un pacte infâme : si l'Africain épouse Didon, Osmida, traître à sa reine, usurpera le trône de Carthage. Sinon qu'Iarba, majestueux à sa façon, n'a aucunement l'intention de tenir son engagement avec cet ambitieux vulgaire, et commande à son propre confident, Araspe, de tendre un piège mortel à Enée. Horreur d'Araspe, qui - se faisant le porte-voix de l'éthique métastasienne - chante alors la beauté morale et pacifiante de la vertu, à travers deux tercets doucement balancés par l'emploi d'un double pentamètre et le tressage des rimes et assonances⁹. Cette musicale fluidité du langage¹⁰, qui fit la gloire littéraire de Métastase et son succès auprès des compositeurs de l'Europe entière, alors asservie à l'opéra italien (à l'exception de la France, évidemment), n'est pas seulement enclose dans le répertoire très formalisé des airs, mais contamine de façon étudiée le récitatif, moteur du drame. Le président de Brosses décrit ainsi le système du mélodrame :

Les opéras italiens sont donc de vraies tragédies tout à fait tragiques, dans le goût des Corneilles et de Crébillon (...). Les pièces sont en trois actes fort longs (...). Toutes les scènes sont en récitatif, elles se terminent régulièrement par un grand air (...).

Les airs sont en vers lyriques, et tout le récit en vers libres non rimés¹¹, qui diffèrent à peine de la prose ; je vous ai dit que ces vers [i.e. les airs] pourraient le plus souvent être retranchés de la pièce, sans en rompre le sens ; alors les pièces de Métastase réduites à la simple déclamation, sans aucun chant, deviendraient de fort belles tragédies.¹²

Le récitatif avance donc ici par la greffe d'une intrigue secondaire : l'amour qu'Araspe se découvre pour Séléné, tandis qu'Osmida réveille la jalousie d'Iarba (Didon, lui dit-il, s'appête à faire du Troyen son époux). Le roi s'emporte alors en un air d'imitation (*aria di paragone*) où, par une métaphore que les musiciens ne manquaient de redoubler, Iarba enfle

9 « Se dalle stelle tu non sei guida / fra le procelle dell'onda infida / mai per quest'alma calma non v'è. / Tu m'assicuri ne' miei perigli; / nelle sventure tu mi consigli, / e sol contento sento per te. » (I, 8).

10 Voir le chapitre que Paolo Gallarati consacre à Métastase dans *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, EDT, Turin, 1984.

11 Il s'agit plus précisément d'un mélange de septénaires et d'hendécasyllabes blancs ou librement rimés.

12 *Lettres d'Italie*, n° L, « à M. de Maleteste »

comme un fleuve en crue, bouillonnant, impétueux, qui « sdegnà il letto, confonde le sponde, / e superbo fremendo sen va »...

Le récit reprend (dans le temple de Neptune), égrenant de loin en loin sa provision de maximes et de concetti discrets. Concetti, oui. Car, par-delà les transparences raisonnées et les bergeries de la réforme arcadienne, et au rebours du grave enseignement de son maître Vincenzo Gravina, Métastase a hérité quelque chose du Cavalier Marin (dont il resta le lecteur fidèle) et des préciosités italo-françaises :

Ella in me così vive,
Io così vivo in lei,
Che tutti i mali suoi son mali miei.

(Racine est, à cet égard, dans une situation tout à fait semblable. Voyez, par exemple, dans *Bérénice*, I, IV, ce bel échantillon de concettisme : « Je fuis des yeux distraits / qui me voyant toujours ne me voyaient jamais ».)

Mais cet héritage baroque est filtré par le « bon goût » et le cartésianisme¹³. D'où des maximes («E il mio core è maggior di mia fortuna » et encore « Vincere i propri affetti / avanza ogni altra gloria ») qui, malgré leur distance idéologique, font souvent écho à Corneille (« Je suis maître de moi comme de l'Univers¹⁴ ») ou à Racine (« Et qu'un héros vainqueur de tant de nations / saurait bien, tôt ou tard, vaincre ses passions¹⁵ »).

Iarba tente d'assassiner Enée. S'ensuit un quiproquo, et le premier vrai face à face entre les deux amants. Enée ose enfin prononcer les mots fatals : « Vuole il destino (...) ch'io t'abbandoni ». Alors Didon - détournant le lamento rhétorique propre à la tradition baroque - se dresse et, par-delà Virgile (« ... Eiectum litore, egentem / excepi et regni demens in parte locavi / amissam classem, socios a morte reduxi... »¹⁶) et Ovide (« Fluctibus eiectum tuta statione recepi / ... regna dedi »¹⁷), qu'elle traduit tous deux presque à la lettre, éclate en une accusation méprisante, où elle quitte le tutoiement pour parler d'Enée comme d'un objet absent : tirade virulente, au phrasé presque animal (passionnel, en tout cas) sous le lexique de cour, cadencé par la réitération du « je » (*io*) :

Vil rifiuto dell'onde,

13 On pense au *Traité des passions*, bien diffusé dans l'Europe de l'époque et connu de Métastase.

14 *Cinna*, V, III, v. 1696.

15 *Bérénice*, II, 2, v. 497-498. Les italiques sont de notre fait.

16 *Enéide*, IV, v. 373-375.

17 *Héroïdes*, VII, v. 89-90.

Io l'accolgo dal lido ; io lo ristoro
 Dalle ingiurie del mar : le navi e l'armi
 Già disperse io gli rendo ; e gli do loco
 Nel mio cor, nel mio regno...

Toute tentative ébauchée par Enée pour apaiser Didon échoue sur cette souffrance irraisonnée, qui emprunte jusqu'à la forme du refrain (« A chi, misera me ! darò più fede ? ») et verse bientôt dans une acide ironie : « Veramente non hanno / altra cura gli dèi che il tuo destino... ».

Dans une lettre à celle qui fut son initiatrice au monde lyrique, sa maîtresse et la première Didon (Marianna Benti Bulgarelli, dite « la Romanina »), Métastase confia, quelques années plus tard¹⁸, qu'il se trouvait « in un abisso di dubbi », que c'était là sa nature profonde (« la malattia è nelle ossa »), et qu'il s'était peint sur le vif dans une scène de son *Adriano in Siria* (III, 3). Il aurait pu aussi bien renvoyer sa belle correspondante à la scène qui clot le premier acte de *Didon*. Enée, resté seul, s'y retrouve en proie aux démons du doute. Doit-il obéir à son père, à l'amour, à sa jalousie, aux dieux ?

E intanto, confuso,
 Nel dubbio funesto,
 Non parto, non resto,
 Ma provo il martire,
 Che avrei nel partire,
 Che avrei nel restar.

Les « appartements royaux », puis le « cabinet » du deuxième acte referment un peu l'espace dramatique. Après les tempêtes de Didon, voici en effet qu'Araspe se déclare pudiquement à Séléne. La douceur désolée, mais implacable, de la jeune fille (qui aime Enée) croise l'amour infortuné d'Araspe. Chiasme affectif et dramatique, que reflète le texte. Un peu plus loin, Séléne, restée seule, méditera tristement sur le choix de l'objet amoureux. Mais, en attendant, voici Enée qui vient réclamer à Didon la grâce d'Iarba. Il sait qu'en le faisant mettre à mort la reine irriterait contre elle l'Afrique entière. Didon l'accueille avec des sarcasmes (« Come ! Ancor non partisti ? Adorna ancora / questi barbari lidi il grande Enea ?... »). D'ailleurs elle ne se rappelle déjà plus le nom d'Enée. C'est sans lui qu'elle a jusqu'à présent dicté ses lois. Elle va signer le décret de mort. Elle le signe. Le voici. Mais il suffit qu'Enée baisse la voix, l'appelle son idole - et la reine a cédé.

18 1733.

L'action rebondit lorsqu'Araspe, qui, quelques instants plus tôt, sauvait la vie d'Enée, provoque celui-ci en combat singulier. Séléné paraît juste à temps pour les arrêter. Suit, entre elle et le Troyen, une brève scène qui - sur le mode tragique - préfigure étrangement les premiers mots de Chérubin et Suzanne dans *les Noces de Figaro*. Séléné : « Come fra tanti affanni, / cor mio, chi t'ama abbandonar potrai ? » Enée : « Selene, a me "cor mio" ? »¹⁹.

Avec cette habileté dramatique qui stupéfiait le président de Brosses (« Il débute ordinairement par une action d'éclat dès la première scène, et continue à mener avec la même rapidité son sujet jusqu'au dénouement. Il s'entend à merveille à mettre en jeu les passions...²⁰ »), Métastase ménage ainsi sa dernière grande scène entre la reine et le Troyen. Quel en sera le prétexte dramatique et affectif ? Un ultime subterfuge de Didon pour retenir Enée. Iarba est offensé, lui dit-elle en substance, et quand je serai privée de ton soutien, il usurpera mon trône et m'ôtera la vie. Il me faut donc ou mourir ou épouser l'Africain. - Et, dépouillant sa superbe et sa rage, voici la subtile Didon, la Phénicienne rompue aux ruses, aux marchandages :

Alfin femmina, e sola
Lungi dal patrio ciel, perdo coraggio :
Non è meraviglia
S'io resolver non so : tu mi consiglia.
(...)
Dimmi, che far degg'io ? Con alma forte,
Come vuoi, sceglierò Iarba, o la morte.

Naturellement Enée en perd le sens. Didon redouble ses banderilles : « Se tanta pena / trovi nelle mie nozze, io le ricuso », mais alors, ajoute-t-elle, prends ce fer, égorge-moi : « E' pietà con Didone esser crudele ». Et devant les refus effrayés de son amant, « Vedi quanto son io / ubbidiente a te », lui dit-elle en faisant appeler Iarba. De plus en plus femelle, la reine apaise le courroux du roi barbare, l'enveloppe de flatteries, accepte sa main. Enée brûle de dépit, de souffrance ; il veut partir. Didon, méchamment, le retient. Il s'enfuit. Et la reine, soudain, ne se réfrène plus : Iarba lui est odieux ; elle le lui dit, le lui vomit. Air de fureur du roi. L'acte deux précipite vers sa fin. Didon, restée seule, implore les

19 Chérubin : « Ah, cor mio, che accidente ! » Suzanne : « Cor vostro !... », acte I, sc. V. Chez Métastase, Séléné élude la question en disant : « C'est Didon qui parle, et non pas moi ».

20 *Op. cit., ibid.*

dieux que, se rappelant leurs propres amours, ils soient cléments avec elle, et clot l'acte par un air *spianato*²¹, désolé.

L'horizon s'ouvre. On voit un port et des navires en partance. Pour Enée, le moment est propice à rameuter ses marins et exciter leur courage à affronter la mer. D'ailleurs, « sereno è il cielo ; / l'aure e l'onde son chiare ». En vain Iarba provoque-t-il le Troyen au combat. Plus rien désormais ne l'arrête : il est résolu, il s'en va. Séléne, en lui déclarant son amour, ne le fera pas fléchir. Dès l'instant où il se détermine, le perplexe Enée a perdu toute existence dramatique : il peut disparaître. (Rien n'est plus éclairant sur le basculement de l'opéra, et des mentalités, entre le début et la fin du XVIIIe siècle que l'opposition entre la douloureuse hésitation des héros de Métastase et la détermination aveugle d'un Don Juan. De ce point de vue, face à Don Juan, héros de l'excès, Don Ottavio appartient pleinement au monde de l'opéra métastasienn²².) L'un après l'autre, les personnages quittent la scène : Araspe, après avoir annoncé à Didon que les Maures ont mis le feu à la cité.

Suivi du roi, qui se livre à un dernier chantage, un dernier air de fureur : « Cadrà fra poco in cenere / il tuo nascente impero... » Enfin Séléne, tentant d'apaiser la folie vengeresse de la reine, dévoile son amour pour Enée. Didon la chasse. Reste Osmida, ombre aussitôt disparue devant les imprécations de la reine.

Entre-temps, la scène a changé deux fois. Dernier décor : le palais, avec, au loin, la ville en proie aux flammes. Didon, reparaissant, a inversé l'ordre dramatique en chantant une cavatine presque insensée : « Va crescendo / il mio tormento... », elle a réclamé Enée même mort, prophétisé le sort que fera le théâtre à son histoire²³, repoussé avec un mépris insultant la pitié d'Iarba. La voici maintenant, rebelle, hors d'elle-même, qui hurle sa colère impuissante contre les dieux :

Ma che feci, empi numi ? Io non macchiai
Di vittime profane i vostri altari :
Né mai di fiamma impura

21 C'est ainsi, du moins, que nous l'imaginons. Le chant *spianato* - c'est-à-dire le chant syllabique, opposé au chant virtuose - était caractéristique des airs pathétiques.

22 Sur cette opposition entre les deux héros mozartiens, voir l'article de J. Starobinski, *Quali eccessi*, in « Nouvelle Revue de psychanalyse » n° XLIII, auquel nous renvoyons à propos de l'« excès ». Pour la réhabilitation du personnage de Don Ottavio, on verra R. Striker, *Mozart et ses opéras*, Gallimard, Paris, 1980, ainsi que notre Introduction à L. Da Ponte, *Trois livrets pour Mozart*, Flammarion, Paris, 1994.

23 La fortune théâtrale du personnage de Didon avant Métastase est, à propos du poème homonyme de Busenello, résumée par Françoise Decroisette in « Les Langues Néo-latines », n° 295, 4e trimestre 1995. Nous évoquerons, quant à nous, les échos parodiques du personnage dans *La Dirindina* de Domenico Scarlatti (ca 1715).

Feci l'are fumar per vostro scherno.
 Dunque perché congiura
 Tutto il Ciel contro me, tutto l'inferno ?
 (...)
 Gli dèi ? Son nomi vani,
 Son chimere sognate, o ingiusti sono.

On croirait entendre Brutus mourant, à l'issue de la bataille de Philippes²⁴. Et c'est à bon droit qu'on peut s'étonner que cette rébellion métaphysique (qui court, souterraine, dans la tradition gréco-latine, de Théognis de Mégare à Lucain) resurgisse chez le doux Métastase, lequel apparaît soudain comme un insolite précurseur du classicisme prométhéen de Goethe (« Je ne connais rien au monde / de plus mesquin que vous, les dieux !²⁵ ») ou de Leopardi (« ... A voi, marmorei numi, / (...) a voi ludibrio e scherno / è la prole infelice ²⁶ »). Bien sûr, l'univers de la mesure métastasienne n'aurait pu se figer sur cet « excès », qui, à la fin du siècle, deviendra pour ainsi dire le mot-devise du Don Juan mozartien²⁷. Car c'est précisément sur le terme d'« eccesso » que s'articule toute la dernière scène, mais dans la distance horrifiée de Didon prenant conscience de sa démesure et dans la sorte de « purgation » visuelle (« secondé[e] par le tumulte d'une retentissante sinfonia ») que constitue la spectaculaire destruction du palais, où elle se précipite pour mourir.

Sur le finale tragique de *Didon*, les historiens ne s'accordent pas : héritage des violences baroques, ou audace réformiste (provisoirement condamnée par l'histoire) ? Quoi qu'il en soit, la dernière scène reste un modèle dramatique, que Métastase lui-même ne saura (ne pourra) suivre dans ses oeuvres suivantes, qui s'achèvent inmanquablement, en *lieto fine*, par un air ou un chœur²⁸. Ici c'est un récitatif, à peine rompu en son centre par une brève aria. D'abord huit vers (essentiellement des hendécasyllabes) pullulant de doubles consonnes qui rompent, ralentissent, paralysent par instants, le discours. Puis une cavatine de quatre vers décousus : « Vado... Ma dove ? Oh Dio ! / Resto... Ma poi... Che fo ? / Dunque morir dovrò / Senza trovar pietà ? », dont le langage élémentaire peut illustrer ce qu'un théoricien de la fin du siècle, Antonio

24 Florus (*Épitomé*, IV, 7) rapporte que Brutus « moriens efflavit, "non in re, sed in verbo tantum, esse virtutem" ».

25 « Ich kenne nichts Ärmer's / unter der Sonn'als euch Götter », *Prometheus*, v. 13-14.

26 *Bruto minore*, v. 19-24, in *Canti*.

27 Voir J. Starobinski, *op. cit.*

28 À l'exception de *Catone in Utica*, qui s'achève, dans sa version littéraire (mais les musiciens y mettront vite bon ordre) par quatre scènes en récitatif et la mort de Caton sur scène.

Planelli, admirera justement chez Métastase, capable, pour ces moments d'intense émotion, de choisir « quelle parole medesima che vengono in bocca delle più semplici persone²⁹ ». Enfin sept vers de récitatif impérieux, où, prononçant le « funeste augure » des Guerres puniques, Didon acquiesce à l'écroulement de Carthage et se tue. La scène est grande, et n'aurait peut-être pas fait verser moins de larmes à saint Augustin que la mort de l'Errante au chant VI de l'*Enéide*³⁰.

On comprend qu'un finale de cette espèce ait pu séduire jusqu'aux réformateurs de la deuxième moitié du siècle, qui ouvraient la voie à Gluck et, partant, à l'opéra préromantique. Entre autres - à tout seigneur tout honneur - le grand Niccolò Jommelli, « figure sphérique » (*dixit* Métastase) et presque olympienne, qui mit trois fois en musique la *Didone abbandonata* et en donna encore deux versions révisées³¹. Il faut dire que les bons textes dramatiques étaient alors réemployés à satiété. Et qu'au moins soixante-trois compositeurs³² donnèrent leur(s) version(s) de *Didon*, depuis Domenico Sarro, en 1724, jusqu'à Carl Gottlieb Reissiger³³ en 1824. A cette liste ne manque aucun compositeur italien d'importance : le rubicond Porpora, maître parmi les maîtres de l'école napolitaine ; Vinci, dont Métastase goûtait si fort la « grâce » et l'« expression » ; Galuppi, qui montrait toujours « plus de feu, de goût et de fantaisie » (Burney) à mesure qu'il avançait en âge ; Hasse, dit le Saxon, mais peut-être le plus italien de tous ; Traetta, qui, grâce à un ministre français, entama à Parme la réforme du mélodrame italien ; et encore Sarti, Gazzaniga, Paisiello, Paër, et jusqu'à Mercadante, si proche déjà du jeune Verdi... De toutes ces partitions, combien gisent en bibliothèque, combien sont perdues ? Jusqu'à une date toute récente, l'amateur ne pouvait entendre que la *Didon* à demi française de Piccinni (arrangement de Marmontel). Grâce à l'Orchestre de Chambre de Stuttgart³⁴, on possède désormais un enregistrement de l'admirable troisième version de Jommelli, qui justifie amplement l'admiration que Mozart vouait à ce maître. L'histoire de l'opéra du XVIIIe est presque

29 *Dell'opera in musica*, Discanto Edizioni, Fiesole, 1981, p. 49. Dans ce bel ouvrage, qui date de 1772, Planelli (1747-1803) étudie systématiquement les diverses composantes du mélodrame et en théorise la réforme dans le sens de Gluck.

30 *Confessions*, I, ch. XIII.

31 Rome, 1747 ; Vienne, 1749 ; Stuttgart, 1763.

32 Il n'est pas jusqu'au premier théâtre de La Havane qui n'ait été inauguré en 1776 avec une *Didone abbandonata* de Métastase (compositeur inconnu).

33 Lequel compositeur eut Wagner pour assistant et dirigea en 1842 la première de *Rienzi*.

34 N. Jommelli, *Didone abbandonata*, Stuttgarter Kammerorchester, dir. F. Bernius, Orfeo, Munich, 1995.

tout entière une nécropole. Mais, par un heureux paradoxe, le silence qui enveloppe ces oeuvres peut rendre au plus grand de leurs dramaturges sa vraie voix d'écrivain.

Michel ORCEL et Rita DE LETTERIIS