



Jan Ladislav Dussek, Prince Hoare, *The Favorite romance of the Captive of Spilberg*, [fron-
tispice de la réduction pour piano de la partition], Londres, Corri, Dussek & Co, s. d.

L'influence française et ses limites:
Camille ou le Souterrain (*Marsollier/Dalayrac*) et
The Captive of Spilberg (1798)

David CHARLTON

L'objet de cet article est d'examiner un ouvrage en particulier – *The Captive of Spilberg* de Prince Hoare (1755-1834) et Jan Ladislav Dussek (Drury Lane Theatre, 14 novembre 1798) – pour comprendre comment la scène londonienne a pu s'appropriier le style de l'opéra-comique du début des années 1790. Dans cette perspective, le texte, la musique et la mise en scène seront envisagés. *The Captive of Spilberg*, « Opéra en deux actes¹ », a été adapté de *Camille ou le Souterrain* (Comédie-Italienne, 19 mars 1791) dont le livret avait été écrit par Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières et la partition par Nicolas-Marie Dalayrac. La réduction pour piano de l'opéra de Dussek fut publiée avec une belle gravure, peu connue, sur la page de titre représentant la mise en scène de l'intense finale de Drury Lane, qui montre clairement à quel point la scénographie londonienne suivait de près celle que l'on avait vue à Paris durant cette décennie². Même si la version londonienne est abrégée, *The Captive* demeure constamment fidèle au livret original de Marsollier³. Le cas de la *Captive of Spilberg* montre que le goût

¹ La dénomination générique figure sur le manuscrit envoyé au Lord Chamberlain (le censeur): Collection Larpent n° 1230 (1798), US-SM, sur microfiche à GB-Lbl (Département des manuscrits) 253/586.

² *The favorite Romance of / the / CAPTIVE OF SPILBERG, / as now performing with the greatest / Applause at the / THEATRE ROYAL / Drury Lane*, London, for M. Kelly, to be had of Corri, Dussek & C°, s. d.

³ On trouvera la préface de Hoare à la *Captive* à l'annexe 2.

musical parisien des années 1790 demeurerait fort différent de celui qui régnait à Londres, mais il prouve aussi que le goût londonien en matière de musique théâtrale était plus proche qu'on eût pu le croire des sources et des formes expressives françaises.

L'OPÉRA-COMIQUE ET L'OPÉRA ANGLAIS

Dussek (1760-1812) était connu en tant que pianiste virtuose. Comme Hoare, il fut une sorte d'émissaire de l'opéra-comique à Londres : ayant résidé à Paris durant une bonne partie des années 1787-88 et peut-être quelque temps en 1789⁴, il avait eu accès à bien des ouvrages dans le style gothique émergent, dont le *Sargines* de Dalayrac (1788) et peut-être le *Raoul Barbe-Bleue* de Grétry (1789)⁵. Nous verrons au terme de cet article que Dussek, grâce sans doute à son expérience parisienne, connaissait bien le procédé musical et dramatique de la réminiscence thématique à l'opéra. Depuis deux décennies les échanges de matériel dramatique entre Londres et Paris avaient été constants. Le compositeur et écrivain Charles Dibdin (1745-1814) notait par exemple qu'« [il] avai[t] préparé une grande variété de matériaux pendant [s]on séjour en France », entendant par là l'acquisition de livrets, leur traduction et leur mise en musique par ses propres soins pour être représentés à Londres en 1778⁶. Les auteurs britanniques inspectaient systématiquement les productions parisiennes les plus récentes et, en tant qu'écrivains professionnels, acquéraient du matériel français en vue de le réutiliser à Londres. Les *Reminiscences* du ténor Michael Kelly (1826) sont particulièrement riches en informations sur ce type d'activités⁷ et l'on pourra se reporter, en annexe 1, à une liste d'adaptations d'opéras-comiques pour la scène londonienne. Cette liste ne prétend cependant pas proposer un tableau parfaitement exact et complet, en raison notamment de la disparition de nombreuses sources musicales.

⁴ Howard Allen Crow, « Dussek », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 7, p. 761.

⁵ Voir la liste chronologique des mises en scène dans Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005, p. 51-53. Pour le répertoire quotidien, voir Clarence D. Brenner, *The Théâtre Italien : Its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1961.

⁶ Charles Dibdin, *The Professional Life of Mr. Dibdin*, London, The Author, 1803, 4 vol., vol. 1, p. 74, cité dans Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London, Oxford University Press, 1973, p. 423. Dibdin résida à Nancy pendant une grande partie des années 1776-1778, échappant à un emprisonnement pour banqueroute.

⁷ Michael Kelly, *Reminiscences*, éd. Roger Fiske, London, Oxford University Press, 1975.

Traditionnellement, un compositeur londonien d'opéra-comique pouvait décider de composer une partition entièrement nouvelle : « Arne, [Charles] Dibdin, Linley aîné et Thomas Carter [George Rush aussi] préféraient tous composer entièrement leurs opéras et ne rien emprunter⁸. » Cependant, un adaptateur qui s'inspirait d'une œuvre française pouvait également incorporer des extraits d'opéras-comiques antérieurs. C'est le cas de la version de 1773 par Dibdin du *Déserteur* :

Plus de la moitié de la musique du *Deserter* anglais est adaptée de la musique de Monsigny dans [*Le*] *Déserteur*. Mais un indice quant à la nature de cette musique nous est donné par le fait que Dibdin, en sélectionnant des passages de la partition de Monsigny, choisit soit les morceaux vocaux les plus simples, soit des sections de morceaux qu'il sortit de leur contexte et modifia pour les rendre indépendants. Les morceaux individuels du *Deserter* sont donc en moyenne plus courts que ceux du *Déserteur* [...] De plus, chaque fois qu'il tomba sur un passage qu'il jugeait harmoniquement étrange, ou bien difficile pour le chanteur, il l'arrangea⁹.

Très rarement, un ouvrage français pouvait être adapté pour Londres sous une forme plus fidèle. Cette procédure est désignée par la lettre (a) dans l'annexe 1 (4^e colonne) et consiste en une traduction ou une adaptation proche du français qui a conservé une proportion significative de la musique française originale : mais seuls quatre cas environ ressortissent à cette catégorie, dont deux rendent hommage à la musique de Grétry.

Souvent, la musique d'un opéra-comique était insérée dans un opéra anglais qui ne lui devait rien, avec de nouvelles paroles correspondant à la nouvelle situation. Deux emprunts isolés à Grétry sont ainsi incorporés à la partition de Hoare et Stephen Storace (1762-1796) pour *No Song, No Supper*¹⁰. Et justement, l'une des nombreuses différences entre *No Song, No Supper* et *The Captive of Spilberg* tient au fait que Dussek est l'auteur de la plus grande partie de la partition, si bien que l'on peut parler de l'« opéra de Dussek ». Ces différentes techniques prouvent qu'il était, à l'époque, difficile de définir ce qu'était la forme d'un opéra anglais.

⁸ Fiske, *op. cit.*, p. 275. Rush passait pour avoir étudié en Italie.

⁹ Michael Robinson, « Two London Versions of *The Deserter* », dans Daniel Heartz et Bonnie Wade (dir.), *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 239-245.

¹⁰ Fiske, *op. cit.*, (p. 437, 466, 554, 607-608) mentionne de telles insertions de Duni (*Les Deux Chasseurs et la laitière, La Fille mal gardée*), Monsigny (*Le Roi et le Fermier, Le Cadi dupé*), Philidor (*Le Sorcier*), Grétry (*Les Mariages samnites, Les Événements imprévus*) et Champein (*Les Dettes*).

L'analyse que propose Linda V. Troost dans sa thèse sur le « Comic Opera » anglais opère, pour les années 1790, une division entre les « opéras-comiques » d'un style nouveau, pré-romantique (parmi lesquels devrait figurer la *Captive of Spilberg*, bien qu'elle ne la mentionne jamais), et une nouvelle génération d'opéras anglais faisant alterner scènes parlées et scènes chantées, définis comme des « pièce[s] sérieuse[s] comportant un large choix de morceaux musicaux d'atmosphère », et dont les personnages principaux n'ont souvent rien à chanter¹¹. À partir de 1791-1792, les critiques londoniens commencèrent à accepter que la *musique* pût contribuer de façon essentielle à la définition de l'opéra anglais : l'un d'entre eux, dans *The Gazetteer*, définit les livrets comme « un véhicule très plaisant pour la musique, ce qui est tout ce qu'on doit attendre du poète dans un opéra moderne ». Même si « les critiques [dans les années 1790] continuaient à se référer à l'ouvrage par le nom du librettiste et non celui du compositeur¹² », c'était évidemment par pragmatisme et force de l'habitude, puisque :

Dans les [années 1790] l'opéra comique pencha d'abord vers l'opéra, la musique prenant beaucoup plus d'envergure qu'auparavant [...]. Le chant choral, suscitant un intérêt croissant chez l'anglais moyen, trouva une place dans un nombre d'œuvres de plus en plus grand, permettant de remplir les théâtres d'impressionnantes sonorités [...]. Les *comic operas* de Storace pour Drury Lane contiennent des pages et des pages de musique chorale à quatre voix [...] Les morceaux musicaux individuels des années 1770 et 1780 prenaient rarement plus de deux ou trois pages de la partition ; dans les années 1790, des finales de six pages étaient courants¹³.

The Captive of Spilberg ne recourait pas à des rôles principaux exclusivement parlés et conservait la même distribution pour les rôles principaux que dans *Camille ou le Souterrain* de Marsollier et Dalayrac.

¹¹ Linda V. Troost, *The Rise of English Comic Opera, 1762-1800*, Ph. D dissertation, University of Pennsylvania, 1985, p. 51-59 : 51. Elle note avec sagesse qu'« on ne saurait trop généraliser à propos des opéras-comiques qui restaient attrayants dans les années 1790 » (p. 54) mais ses généralisations finales s'appliquent bien à la *Captive of Spilberg* : « les nouveaux opéras-comiques de la fin des années 1790 (et du début des années 1800) révèlent des caractéristiques Romantiques et non Géorgiennes : les amants sont unis sans employer tromperies, les familles retrouvent leurs enfants perdus sans recourir aux taches de naissance, les gens honorables reçoivent considération et récompenses matérielles, le bien triomphe du mal, les géôliers sont contrariés, les méchants endurent des tourments intérieurs presque insupportables, et l'esprit se montre plus fort que le monde de la chair » (p. 59).

¹² *Ibid.*, p. 32-33. La citation du *Gazeteer* dans la phrase précédente a trait au *Siege of Belgrade* de Storace. Voir l'annexe 2 pour les remarques de Prince Hoare concernant la qualité des livrets anglais.

¹³ *Ibid.*, p. 184

Ce qui fait de cet opéra une œuvre fascinante dans le contexte londonien, c'est qu'elle « anglicise » le principe dramaturgique de l'opéra-comique, qui était fondamentalement indépendant des conventions du répertoire d'*opera buffa* (même s'il en faisait quelquefois usage). En tant que compositeur, la méthode de Stephen Storace avait été d'« angliciser » les ensembles et les finales en chaîne italianisants qu'il avait connus et écrits à Vienne en 1785-1786. Après 1787, avec James Cobb (son fidèle librettiste), il habitua Londres à beaucoup plus d'action mise en musique qu'il n'y en avait eu jusqu'alors. Hoare et Dussek ont participé à cette évolution de l'opéra anglais en s'appuyant, quant à eux, sur des modèles français.

PRINCE HOARE, DUSSEK ET L'OPÉRA À LONDRES

On se souvient surtout de Prince Hoare comme écrivain et artiste. Né à Bath, il reçut son instruction de son père, l'artiste William Hoare (c. 1707-1792), portraitiste aussi connu en Europe qu'il était lui-même bon connaisseur de l'Europe. Le jeune Hoare voyagea à Rome (1776) pour étudier avec le peintre néoclassique Mengs, au moment même où Johann Fussli (Fuseli) y vivait. Il rencontra Stephen et Nancy [Anna] Storace à Florence, alors que Stephen envisageait sérieusement une carrière d'artiste¹⁴. Après un épisode de santé défaillante et un voyage à Lisbonne (1788), Hoare débuta sa carrière par une tragédie, *Julia, or Such Things Were*. En 1790 sa réputation s'établit avec *No Song, No Supper*, « un opéra en deux actes » selon la présentation de la partition¹⁵. Hoare s'appuyait clairement sur sa bonne connaissance de la littérature dramatique européenne. L'influence de l'opéra-comique français est apparente dans plusieurs œuvres de Hoare antérieures au *Captive of Spilberg* (voir annexe 1).

La « farce musicale » en deux actes de Hoare intitulée *My Grandmother* (Drury Lane, 1793) était une adaptation réussie dérivant en partie du *Tableau parlant* d'Anseaume et Grétry (1769). Après la mort de Storace, *A Friend in Need* (Drury Lane, 1797), génériquement qualifié de « comic

¹⁴ Fiske, *op. cit.*, p. 492-493. Le portrait de Hoare figure en illustration 32 dans Theodore Fenner, *Opera in London: Views of the Press, 1785-1830*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, p. 372-373.

¹⁵ « [Il] devint, à Londres, le divertissement le plus couru de la décennie; il totalisait plus de cent représentations au moment de la mort prématurée de Storace, et parmi ses autres opéras seul *The Haunted Tower* en avait atteint cent en 1796. Il fut joué en Angleterre et aux États-Unis durant un demi-siècle. » Fiske, *op. cit.*, p. 506-507.

opera in 3 acts » fut adapté du *Comte d'Albert* de Sedaine (Grétry, 1787)¹⁶. Le compositeur en était Michael Kelly, et cinq de ses morceaux musicaux furent publiés. Le lieu de l'action y est transposé de Paris à Naples ; Kelly chanta lui-même le rôle d'Albert, devenu dans cette adaptation le Comte Solano ; quant à Antoine, le portefaix ambulante qui aide d'Albert à sortir de prison, il s'y nomme Jack Churly, « ex-marin anglais ».

The Captive of Spilberg fut conçue durant une période où les salles de théâtre londonienne avaient été agrandies : après l'incendie en 1794, la capacité de Drury Lane passa ainsi de 2,500 à 3,611 spectateurs. Sur le plan thématique, l'œuvre s'inscrivait dans un ensemble de « pièces de théâtre anglaises dans lesquelles épouses et maris étaient soupçonnés à tort d'infidélité¹⁷ ». À cet ensemble, il faut ajouter une pièce beaucoup plus puissante par son réalisme psychologique, présentée à Drury Lane en 1798 : le *Menschenhaas und Reue* de A.F. von Kotzebue, adapté sous le titre *The Stranger*. Le fait que ce drame allemand représente « la réconciliation finale du couple séparé afin de répondre aux besoins de leurs enfants¹⁸ » nous permet de mesurer plus précisément encore à quel point *The Captive of Spilberg* – en raison notamment du rôle de premier plan qu'y joue Iwan, le jeune fils de l'infortunée héroïne – s'inscrivait dans le goût immédiatement contemporain des publics londoniens.

Né à Čáslav en 1760, Dussek mourut à Saint-Germain-en-Laye ou Paris en 1812. Il arriva en Angleterre en 1789 après une carrière itinérante qui l'avait récemment amené à Paris. Il fonda les éditions Corri, Dussek & Co. avec Domenico Corri, dont il épousa la fille Sophia en 1792. Les difficultés financières s'aggravant, Dussek fuit à Hambourg en 1799, laissant son beau-père qui fut bientôt emprisonné pour dettes. C'est dans le domaine du piano et de la musique de chambre que Dussek est traditionnellement reconnu comme un novateur ; ses brèves incursions dans le domaine théâtral, qui eurent toutes lieu en 1798-1799, doivent sans doute être attribuées – outre la recherche de bénéfices financiers – à la nécessité de combler le vide laissé par la mort de Storace ainsi qu'aux liens étroits qui l'unissaient à Kelly sur le double plan musical et commercial. Comme *The*

¹⁶ Cette désignation générique est celle de l'exemplaire manuscrit du Lord Chamberlain, Larpent Collection n° 1 153 (US-SM), consulté sur microfiche à GB-Lbl 253/590. Seuls les textes des morceaux musicaux furent publiés sous le titre *Songs, Trios, etc. and Finales, in A FRIEND IN NEED [...] The Music chiefly new, and a few pieces selected*, London, T. Rickaby, 1797.

¹⁷ Robertson Davies, « Playwrights and Plays », dans Michael R. Booth *et al*, *The Revels History of Drama in English. Volume VI, 1750-1880*, London, Methuen, 1975, p. 188.

¹⁸ *Ibid.*

Captive of Spilberg connut un succès public, la publication de la partition permit d'engranger des bénéfices qui vinrent s'ajouter au produit des représentations. Selon le décompte de Fenner, il y eut dix-neuf représentations, un total qui correspond à la moyenne atteinte par les pièces de théâtre musicales à Drury Lane entre 1785 et 1830, et qui situe *The Captive* au dessus du seuil à partir duquel « une œuvre engendre un profit¹⁹ ». Les relations d'affaire entre Dussek, Kelly et Corri sont explicitement révélées par une notice imprimée au bas de la gravure qui se trouve sur la page de titre de la partition (voir ill. 1) : « Imprimé pour M. Kelly, disponible chez Corri, Dussek, & C^{ie}. ». Kelly affirme en outre avoir contribué à l'écriture de la partie comique de la partition²⁰.

Les profits engendrés par le théâtre et l'opéra à Londres pouvaient s'avérer considérables, et les revenus provenaient aussi bien du théâtre que des éditeurs. Comme à Paris, les auteurs dramatiques passaient s'ils le souhaitaient un contrat avec des éditeurs pour la publication de leurs textes en intégralité (tel fut le cas pour *The Captive of Spilberg*) ; mais, à la différence des Parisiens, les auteurs londoniens gagnaient en général autant, voire plus d'argent de la publication des livrets de leurs œuvres musicales que des recettes du spectacle qui étaient à la merci des directeurs de théâtre. Dibdin, et plus tard James Robinson Planché, pouvaient gagner plus de £100 pour ces textes²¹.

À l'époque de Storage, « les compositeurs d'opéra semblaient tirer principalement leur revenu de la vente de la musique publiée », et des sommes importantes venaient récompenser des succès tels que *The Siege of Belgrade* (£1,050) ou *The Haunted Tower* (£500) de ce même Storage²². Cette possibilité pourrait justifier à elle seule la publication de la partition de Dussek avec l'ajout, en page de titre, d'une gravure destinée aux collectionneurs.

Le château de Spielberg, ou Spilberk, est situé sur une haute colline à Brno. Il date du XIII^e siècle mais fut transformé cinq cents ans plus tard en

¹⁹ Fenner, *op. cit.*, p. 371. Par contraste, les pièces de théâtre ne nécessitant pas autant de décors et aucun frais pour payer des chanteurs n'avaient besoin que de neuf soirées pour réussir (d'où l'expression proverbiale anglaise : « a nine-days' wonder »).

²⁰ Kelly, *op. cit.*, p. 252. Kelly parle très peu de la *Captive of Spilberg* : « Elle fut bien dirigée par Prince Hoare et fut donnée 17 soirées » ; « Ce que fit [Dussek], fut magistral et efficace ».

²¹ Fenner, *op. cit.*, p. 355. Jane Girdham, *English Opera in Late Eighteenth-Century London. Stephen Storage at Drury Lane*, Oxford, Clarendon press, 1997, p. 53 ajoute : « On pouvait toujours se procurer les textes des airs chantés les soirs d'ouverture ».

²² Fenner, *op. cit.*, p. 356 ; Troost, *op. cit.*, p. 26 note 9 ; Girdham, *op. cit.*, p. 24-25 donne d'autres montants.

une grande forteresse-prison qui devint particulièrement connue pour les tortures et les souffrances qui étaient infligées à ses occupants²³. Elle fut décrite au XIX^e siècle par Silvio Pellico dans son autobiographie, qui contribua ainsi à rallier des appuis au mouvement pour l'indépendance italienne :

C'était une citadelle très-forte ; mais les Français la bombardèrent et la prirent à l'époque de la fameuse bataille d'Austerlitz (le village d'Austerlitz est à peu de distance) [...]

Environ trois cents malheureux, voleurs ou assassins pour la plupart, y sont détenus, condamnés les uns au *carcere duro*, les autres au *carcere durissimo*²⁴.

Le texte de l'opéra de Hoare renvoie donc à une réalité politique contemporaine, et apparaît plus historique et ancré dans l'actualité que ne l'est le livret de Marsollier (dont le château n'est pas nommé mais situé en Italie), ce que l'on peut peut-être expliquer par les convictions libérales du Britannique : « C'était un homme aimable mais déçu, un compagnon des démocrates [William] Godwin et [Thomas] Holcroft²⁵. »

La préface de Hoare (annexe 2) ne fait cependant aucune référence à la politique ou aux événements contemporains, préférant se concentrer sur les particularités de l'anglais en tant que langue chantée et, plus indirectement, sur la controverse du moment à propos de la qualité littéraire des livrets. On y trouve certains détails dans son dernier paragraphe qui font écho à des arguments présentés quelques quarante ans plus tôt par Sedaine dans ses préfaces d'opéras-comiques : Hoare rappelle à son public que les textes des livrets peuvent certes sembler sans distinction littéraire, mais que cela est sans doute dû à une nécessité du théâtre : « l'action ». Les productions de « ce type », dit-il, « sont pourtant la nourriture de la scène ».

L'ADAPTATION

The Captive of Spilberg est une fidèle adaptation de *Camille ou le Souterrain* de B. J. Marsollier des Vivetières²⁶. Les registres de l'Opéra-Comique mentionnent 132 représentations avant 1800, mais l'œuvre fut sporadi-

²³ Parmi les prisonniers antérieurs citons le Baron Franz von der Trenck et Silvio Pellico (1789-1854 : voir note suivante).

²⁴ Silvio Pellico, *Mes Prisons. Mémoires de Silvio Pellico De Saluces*, traduit de l'Italien par A. de Latour, Paris, H. Fournier, 1833, Troisième partie (« Le Spielberg »), p. 231-378, ici p. 243.

²⁵ Tom Taylor (éd.), *Life of Benjamin Robert Haydon*, London, Brown Green and Longmans, 1853, chap. 2, cité dans Fiske, *op. cit.*, p. 511-512.

²⁶ *Camille ou le Souterrain, Comédie en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Brunet, 1791.

quement représentée jusqu'en 1827. Nous verrons qu'Hector Berlioz rendit compte de sa reprise réussie en 1841²⁷. *Camille* entre dans la catégorie de « l'opéra à tyran » (type 1) selon une analyse des pièces à sauvetage où la délivrance physique l'emporte sur la délivrance morale, et où le tyran lui-même est dramatiquement caractérisé²⁸.

La source littéraire du livret était *Adèle et Théodore* de Stéphanie-Félicité de Genlis (1782). Les éléments choquants, voire inhumains de l'histoire étaient inspirés d'événements réels : *Camille* fait en effet partie d'une longue lignée d'opéras-comiques mettant en scène des causes célèbres. Ces événements furent d'abord rendus publics dans l'« Histoire de la duchesse de C*** », un conte inséré dans *Adèle et Théodore* :

Il raconte l'histoire d'une duchesse italienne secrètement emprisonnée par son mari pendant neuf ans dans un donjon de son palais. Après l'avoir droguée, le duc a simulé sa mort et enterré une figure de cire à sa place. Ayant intercepté ses lettres à un ami, il l'avait injustement soupçonnée d'adultère avec un homme qu'elle ne mentionne pas, mais qui est en fait le propre neveu du duc, Belmire, dont elle était tombée amoureuse avant son mariage. Le duc lui donne à choisir entre révéler le nom de son amant présumé ou être emprisonnée pour le reste de sa vie. Dans la crainte que son mari fasse assassiner Belmire, elle se sacrifie pour le protéger, même si cela implique sa séparation, pour toujours peut-être, d'avec ses parents et sa fille au berceau.

Dans une note, Genlis explique qu'il s'agit d'une histoire vraie, basée sur les expériences de la duchesse italienne de Cerifalco, fille du Prince de Palestrina, que Genlis avait rencontré à Rome en 1776²⁹.

La source d'information originale de M^{me} de Genlis avait été le père de la prisonnière, mais elle avait aussi brièvement rencontré la victime elle-même quand cette dernière avait quarante-six ans. Elle avait, au moment de son emprisonnement, entre dix-huit et vingt-sept ans. Les effets de son cauchemar demeuraient très visibles. « Son air souffrant et la lenteur de son

²⁷ Berlioz en rendit compte le 11 août 1841 (voir ci-dessous), dans *Critique musicale*, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghâi, Paris, Buchet-Chastel, 2002, vol. 4, p. 523-531. Une reprise avait eu lieu le 23 octobre 1827 à l'Odéon. Voir Mark Everist, *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828*, Berkeley, University of California Press, 2002.

²⁸ David Charlton, « On redefinitions of "rescue opera" » dans Malcolm Boyd (dir.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 169-188 [ici p. 181-84].

²⁹ Mary Trouille, « Buried alive: Genlis's Gothic tale of marital violence in "Histoire de la Duchesse de C+++” », *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, SVEC, 12, 2005, p. 77-113.

débit et de ses mouvements lui donnaient l'apparence d'une femme de soixante-dix ans³⁰ » Il y a toute raison de croire que Hoare et les publics londoniens connaissaient cette histoire, puisque *Adelaide and Théodore* était un *best-seller* dans sa traduction anglaise, publiée à six reprises entre 1783 et 1796. Pour un librettiste, le récit de Genlis était particulièrement stimulant surtout dans les moments précédant la délivrance, quand la prisonnière affamée hallucine et a des visions célestes :

Je croyais voir autour de mon lit des anges brillants de lumière, des figures célestes [...] et l'Éternel, sur un trône éclatant, m'appelait et me tendant les bras... [...]. Tout-à-coup je me réveille en tressaillant, je crois avoir entendu frapper autour, j'écoute... On frappe encore... mon cœur palpite... Mais, ô surprise, ô transport inouï, transport impossible à dépeindre!... j'entends une voix, et cette voix n'est plus celle de mon tyran [...]³¹.

Le sauvetage lui-même était cependant exempt de tout recours à la force, si en vogue en pareil cas dans les mises en scène d'opéra des années 1780 et 1790. Proche de sa fin, le duc coupable avait confessé à son neveu avoir emprisonné une femme (dont l'identité n'était pas encore révélée), puis lui avait donné les clés du château en le priant de libérer la prisonnière (ce qu'il fit). En outre, le Camille historique avait un enfant, une fille, qui n'était pas emprisonnée avec sa mère, comme c'était le cas chez Marsollier, mais avait été séparée d'elle.

L'ensemble des circonstances du *fait divers* est préservé dans *Camille*, mais il fallait rendre le neveu du duc plus coupable. L'héroïne est présentée comme une femme mariée, mère d'un petit garçon, Adolphe ; son mari est le Duc Alberti. Quelques mois avant le début de l'action, elle a failli être assassinée par des voleurs alors qu'elle était en route pour Naples (Prague dans la version londonienne), mais a été sauvée par Lorédan, le neveu d'Alberti, qui l'a prise sous sa protection. Lorédan a ensuite retenu Camille pendant deux jours, « jusqu'à ce que vous ayez compris (comme le dit le serviteur de Lorédan dans la version anglaise), que vous ne pouviez la forcer d'être votre maîtresse ». Camille a refusé de dire à Lorédan le nom de son mari et, à son tour, Lorédan lui a fait jurer de ne jamais révéler à personne son nom à lui. D'où le deuxième emprisonnement de Camille et sa délivrance dans l'opéra, car elle ne consent pas à dire à son mari Alberti le nom

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹ Stéphanie-Félicité de Genlis, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, Paris, Lambert et Baudoin, 1782, vol. 2, p. 397-398.

de l'homme qui l'a retenue. Ceci non par crainte mais par loyauté envers celui qui lui a sauvé la vie. Alberti enferme alors secrètement Camille une année durant dans le donjon de son château en ruines, dans le but de briser sa détermination. Pendant ce temps, sa famille (la croyant morte) a entrepris des démarches auprès du gouverneur de Naples, et ce sont ses hommes qui arrivent à l'Acte II pour signifier à Alberti son arrestation.

Dans le livret de Marsollier, la force morale de Camille (Eugenia à Londres) est opposée au caractère instable et contradictoire d'Alberti (Korowitz à Londres). Ce dernier est évidemment mélancolique, excentrique, et la musique écrite par Dalayrac pour les caractériser Camille et lui exploite pleinement l'ambiguïté de leur relation. À Paris, le chanteur qui interprétait le rôle d'Alberti était un vétéran, Philippe (Philippe Cauvy)³², tandis que le rôle de Korowitz avait été confié à Londres à un acteur de second plan, William Barrymore, ce qui explique peut-être qu'il n'y ait pas de musique solo significative pour ce personnage dans la partition londonienne³³. En revanche, John Bannister, l'excellent comédien de Drury Lane, « de beaucoup le plus sympathique acteur de son temps », prit le rôle de Kourakin, le Marcellin de Marsollier (« espèce de jardinier »)³⁴.

La force de Camille réside en partie dans son indépendance morale vis-à-vis d'Alberti, dans sa détermination à observer le silence. Peut-être peut-on considérer qu'elle s'inscrit dans la lignée de la « patiente Griselda ». Dans les deux versions, parisienne et londonienne, le drame est pensé de manière à tirer le plus de sentiments possibles de l'observation de l'emprisonnement féminin, amplifié par la présence du fils. Anna-Maria Crouch (1763-1805) personnifia Eugenia, et l'opéra de Dussek dut lui-même être adapté en tenant compte de ses talents : elle excellait dans le chant et devint une actrice accomplie³⁵. Le fils de Camille/Eugenia, Adolphe (Iwan à Londres) a été

³² Il créa le rôle-titre de *Richard Cœur de Lion* (1784) et l'on dispose de nombreux témoignages sur sa voix et son talent d'acteur, rapportés par Émile Campardon dans *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880 ; réimpression Genève, Slatkine, 1970, vol. 2, p. 38-41.

³³ Fenner, *op. cit.*, p. 651-652 propose une biographie. Barrymore avait chanté Blondel dans la version de Burgoyne de *Richard Coeur de Lion* (voir annexe 1).

³⁴ Fenner, *ibid.*, p. 651. Bannister eut aussi le rôle principal dans *My Grandmother* de Hoare, celui de Jack Churly dans son *A Friend in Need*, ainsi que les trois jumeaux identiques dans son *The Three and the Deuce* : Fiske, *op. cit.*, p. 521 et 532-533 ; voir aussi la distribution dans le recueil des airs du second de ces ouvrages, GB-Lbl 11602.ff.31 (17).

³⁵ Fenner, *ibid.*, p. 663-664 ; Fiske, *op. cit.*, *passim*. À Paris, le rôle de Camille avait été créé par Louise-Rosalie Dugazon.

séparé de sa mère pendant l'année précédente et ne la retrouve que dans la partie finale de l'opéra, alors que l'étau de la justice se resserre autour d'Alberti (Korowitz à Londres). Chez Marsollier, la scène de la reconnaissance entre Adolphe (à qui l'on a attribué un rôle chanté) et sa mère est très prolongée, alors qu'elle est très brève à Londres. La mère et l'enfant paraissent néanmoins proches de voir leur fin si personne ne vient les découvrir rapidement. Le retardement de leur sauvetage est dû au fait qu'Alberti/Korowitz est arrêté dans les deux opéras par les soldats sans que quiconque, à l'exception du neveu, n'ait été informé de la présence de personnes vivantes enfermées dans le donjon ; le reste du monde est persuadé que Camille/Eugenia a cessé d'appartenir au royaume des vivants. Pour toutes ces raisons, le sauvetage final est chargé de tension, et cette tension est accrue dans le texte de Marsollier car l'arrestation d'Alberti prend place, non à la fin de l'acte III, mais durant le finale de l'acte II. Du coup, il nous faut deviner si, durant l'intermède temporel entre l'acte II et l'acte III, Lorédan (Canzemar à Londres) et les autres sont en train de réfléchir à un sauvetage, et où ils pourraient être. À l'ouverture de l'acte III de Marsollier, Camille et Adolphe ont de nouveau passé une nuit seuls dans le donjon. Leur triste situation se prolonge dramatiquement et musicalement avec les couplets de Camille et son duo avec son fils (long de 249 mesures). Alors seulement débute l'excitante séquence du sauvetage dans lequel Lorédan/Canzemar joue un rôle central. À Paris, Jean-Pierre Solié créa le rôle de Lorédan ; il était de sept ans l'aîné du Canzemar de Michael Kelly. Dans la version londonienne, tous les éléments du sauvetage sont abrégés.

La mise en scène de la *Captive of Spilberg* dut être très coûteuse, si l'on considère notamment le nombre des changements de scènes. En comparaison, le *Camille* de Paris était scéniquement pauvre : les années de grandes dépenses et de concurrence dans les mises en scène avec les théâtres rivaux de Paris étaient encore à venir. De fait, seuls deux décors sont nécessaires : les actes I et II se déroulent dans un « grand vestibule » du château, tandis que l'acte III se passe nécessairement dans « un souterrain » où « une lampe est suspendue ». Les premières instructions de Marsollier étaient simplement : « La scène se passe dans un vieux château à moitié ruiné, situé au milieu d'un forêt, et qui n'est pas habité depuis plusieurs années³⁶. »

³⁶ *Camille ou le Souterrain*, p. [2].

Tableau 1 : Changements scéniques à Paris, d'après le livret de 1791

Position	Instruction
p. 3 : acte I	« Le théâtre représente un grand vestibule ; les murs sans tapisseries, sont seulement couverts de quelques grands tableaux de famille. Il n'y a point d'autres meubles : il fait sombre ; il est huit heures du soir. Il y a deux portes d'un côté, dont une moins apparente, et de l'autre une seule qui mène chez Alberti : toutes ont des serrures et des verroux qui se ferment avec bruit. »
p. 52 : acte III	« Le théâtre représente un souterrain ; une lampe est pendue au milieu ; on voit à gauche un escalier qui est censé fermé par une grille de fer, c'est-à-dire, qu'on voit l'intérieur de ce dont on n'a vu que l'extérieur ; un grand œil-de-bœuf grillé et à jour dans le fond. »

Pour ce qui concerne la scénographie londonienne, Linda Troost a résumé la situation en formulant un certain nombre d'estimations :

Plus tôt dans le siècle, les directeurs avaient eu tendance à utiliser tout décor qui se présentait [...] Dans le dernier quart du siècle, néanmoins, le décor devint plus original et spectaculaire, particulièrement à la fin des années 1790. Les auteurs avaient plus d'autorité sur ce point et spécifiaient soigneusement ce qu'ils voulaient, ce qui améliora l'harmonie entre les éléments visuels de l'opéra comique et le texte lui-même. Le progrès de l'éclairage au début des années 1790 encouragea également à la présence de grandes foules sur scène et à développer le décor. À Drury Lane, les nouvelles lumières Argand éclairaient toute la scène, contrairement aux anciennes lumières verticales qui n'en éclairaient que le devant³⁷.

³⁷ Troost, *op. cit.*, p. 186-187. En 1780 Aimé Argand avait inventé une lampe à huile qui produisait une lumière beaucoup plus forte que celle des chandelles traditionnelles, et qui ne dégagait pas de fumée.

Tableau 2: Changements scéniques à Londres

Position	Instruction
P. IV après la liste des <i>Dramatis personae</i>	« Le château de Spilburg [<i>sic</i>] en Bohème »
Acte I, sc. 1, p. 1	« Paysage de montagnes couvertes de neige ; sur le devant, hauts sapins ou pins, et sur le côté l'extrémité d'un ancien château, de la porte duquel des escaliers descendent sur la scène ; le ciel est nuageux et la scène sombre. »
Transition, p. 3	« Canzemar et Mousic montent les escaliers dans la maison ; les nuages se dissipent et laissent voir la lune dans son plein, reflétée dans l'eau. »
Acte I, sc. 2, p. 4	« Intérieur du château ; une grande salle. »
[Clôture de l'acte I], p. 23	« La scène se transporte ailleurs dans le château, où les paysans du village sont rassemblés en l'honneur du mariage prévu de Kourakin. »
Acte II, sc. 1, p. 25	« Appartement du château faiblement éclairé. »
Acte II, sc. 2, p. 28	« La grande salle du château, avec la porte dissimulée du souterrain »
Acte II, sc. 3, p. 37	« Une partie en ruines du château. »
Acte II, sc. 4, p. 40	« Une forêt. »
Acte II, sc. 5, p. 40	« La partie élevée de la scène représente des ruines du château et la terre couvertes de neige ; – la neige continue à tomber. La partie basse montre l'intérieur du souterrain, dans lequel sont maintenus EUGENIA et IWAN. Dans la voûte du donjon apparaît la grille d'où des escaliers descendent dans la caverne – une lampe pend du plafond – on découvre EUGENIA dans le donjon, assise à côté d'IWAN, allongé endormi sur une misérable couche. »

Il est intéressant de comparer la représentation dont nous disposons de la mise en scène du dénouement (voir l'illustration) avec les didascalies de la même scène conservées dans deux documents : l'exemplaire manuscrit du Lord Chamberlain sans doute rédigé par Hoare avant la demande d'auto-risation datée du 31 octobre 1798, et d'autre part un texte qui nous renseigne mieux sur ce qui se tramait à Drury Lane au cours des répétitions et des spectacles. La musique entendue était un « Digging Chorus » (ainsi nommé dans la partition) : 118 mesures d'une musique composée en sections et ajustée à l'action. Néanmoins, aucun air pour Eugenia n'est conservé (voir ci-dessous).

Livret de Lord Chamberlain :

Eugenia : Tout est fini. (*La lampe s'éteint.*) La lampe s'éteint aussi ! – Korowitz – Au secours, au secours ! – Hélas, pas de secours en vue – plus d'espoir. Embrasse-moi, mon enfant ! Presse-moi dans tes bras – nous mourrons ensemble – (*Ils restent dans les bras l'un de l'autre.*) *Symphonie et air (Eugenia)*. *Chœur distant d'hommes qu'on voit creusant et démolissant la voûte qui s'écroule par degrés – et Canzemar saute et se précipite vers Eugenia suivi de Kourakin et Mousic – les autres s'assoient sur les ruines.*

Livret imprimé :

[p. 43]. SYMPHONIE. On voit par-dessus le souterrain des hommes munis de torches et de pioches, creusant et démolissant la voûte ; de grosses pierres tombent et, finalement, l'ouverture du souterrain s'écroule. Eugenia est effrayée, crie, mais sa seule pensée est de sauver son garçon du danger : les hommes, satisfaits du succès, ne s'engagent pas plus loin dans les ruines. – CANZEMAR saute et se précipite vers EUGENIA – EUGENIA s'évanouit sur le corps de son fils – à sa vue, CANZEMAR se montre à la fois inquiet et surpris.

À l'évidence, la gravure de Gouyn diverge des directives scéniques, et peut-être même de la réalité de Drury Lane, puisqu'elle ne montre ni lampe ni la moindre trace de neige. En outre, elle doit exagérer les perspectives et simplifier les choses : Michael Kelly aurait risqué de se blesser sérieusement s'il avait sauté d'aussi haut (à peu près 12 pieds, semble-t-il, au-dessus de la scène). Mais Kelly sautait probablement d'assez haut, tant il s'était montré également athlétique dans *Lodoiska* (1794, et toujours repris), à propos de laquelle il offre une description joyeusement excessive dans ses mémoires³⁸.

³⁸ *Reminiscences*, éd. citée, p. 209.

Au moins l'illustration p. 64 nous permet-elle d'apprécier le clair-obscur produit dans le château de Spilberg par les lumières surplombant les ténèbres du dessous, ainsi que le genre de blocs de pierres artificiels et réalistes (à la droite de la gravure) qui avaient pu être construits.

Le lieu de l'action, la Bohème, pourrait aussi avoir été choisi en raison des origines tchèques de Dussek. La musique renferme de forts éléments de couleur locale, principalement dans deux morceaux instrumentaux que Dussek dut prendre plaisir à composer. Les célébrations du mariage des serviteurs du château, Kourakin et Moola (à Paris, Marcellin et Laurette), qui terminent l'acte I, comprennent une « matelote », mais elle sonne peu anglaise avec ses rythmes fermement pointés, sa mesure à 2/2 et ses inflexions chromatiques. Et lorsque les secours entrent pour arrêter Korowitz, on entend ce que la partition nomme la « Marche des Hongrois » (simplement « Marche des Soldats » dans le livret), en mi bémol majeur, mesure à 2/2, aux rythmes également pointus. Ce même thème est utilisé pour l'Allegro di molto de l'ouverture, ou il est cependant joué en ré majeur.

AGENCEMENT DE L'ACTION

Nous allons à présent comparer l'enchaînement de l'action et la fréquence des morceaux musicaux dans les textes de Paris et de Londres. Voulant abrégé le drame en trois actes de Marsollier, Hoare opéra par principe des coupures dans l'action. Mais dans le même temps, il inséra de brèves scènes absentes de la version parisienne au début des actes I et II.

L'ouverture consiste en un Adagio (29 mesures) et un Allegro di molto (137 mesures). La musique en ré mineur du premier provient de l'« Intermezzo » de l'acte I, la pantomime agitée de Korowitz; la musique du second est la « Marche des Hongrois » déjà mentionnée.

ACTE I

Londres	Paris
Canzemar et Mousic arrivent au château : duo d'ouverture en mi bémol (« Hush'd in a stilly silence round » : 106 mesures). Voir le Tableau 2 pour la mise en scène.	[Pas d'équivalent]
Les hommes sont abrités par Kourakin (solo « I lov'd so many a maiden fair », trois stances de 23 mesures chacunes). Il décrit son maître bizarre et taciturne, et la récente arrivée mystérieuse d'un enfant au château. Pour justifier leur présence, il dira s'il le faut à son maître qu'ils sont invités à son mariage.	Lorédan et Fabio sont dans le château, abrités par Marcellin qui chante, à propos de sa fiancée : « Joli minois, taille légère » (151 mesures). Il décrit son maître étrange et taciturne. Strozzi rapporte qu'Alberti est de retour au château, avec un enfant. Pour justifier leur présence, Marcellin dira s'il le faut à son maître qu'ils sont invités à son mariage.
Dans le trio en do majeur (« Of the Gong, Sirs, I'll tell you the meaning », 143 mesures), Kourakin explique la signification de l'usage du gong pour donner des ordres aux serviteurs.	Dans le trio en do majeur (« Une grosse cloche », 188 mesures), Marcellin explique la signification de l'usage du gong pour donner des ordres aux serviteurs.
Canzemar et Mousic échangent des informations importantes pour la compréhension de l'intrigue. Moola évoque ses noces à travers deux stances de 48 mesures chacune : « When the Shepherd asks my hand, Sir ».	Fabio rappelle que Lorédan a précédemment sauvé Camille des brigands. Lorédan est obsédé par Camille et par son refus de lui révéler l'identité de son mari. Après l'avoir tenue captive pendant deux jours, Lorédan l'a libérée à Naples. Laurette apparaît et chante : « On nous dit que dans l'mariage » (50 mesures, trois couplets).

C'est à ce moment qu'entre le tyran :

Marsollier : « Alberti a les cheveux en désordre, l'air troublé, un chapeau qui est rabattu, et lui cache le visage ; trois valets portent un fauteuil, un secrétaire, et un flambeau avec plusieurs bougies. » (La musique de pantomime commence, 47 mesures au total.)

Hoare : « Korowitz entre, les cheveux en désordre, l'air troublé. Trois serveurs, mal vêtus, apportent un fauteuil, une table pour écrire et un chandelier. »

Marsollier : « Pendant cette espèce de pantomime, la musique peint la situation autant que cela est possible [...]. »

Hoare : « On joue une symphonie durant toute cette scène. » (C'est l'« Intermezzo » de 16 mesures, déjà mentionné.) Après la première réplique parlée de Korowitz : « la symphonie continue. Korowitz fait signe aux serveurs de quitter la salle. La musique représente au mieux son état agité ; il ouvre le tiroir de la table, se met à écrire une lettre, la déchire et se lève. »

<p>Monologue de Korowitz qui témoigne de son esprit torturé. Il est en train de punir sa femme de quelque transgression non précisée, mais est conscient de son inhumanité et de son irrationalité.</p> <p>Aucune musique ici pour Korowitz : on entend à sa place la voix d'Eugenia dans un chant hors-scène (Adagio en mi bémol majeur), qui semble venir de dessous la scène, depuis son donjon : « Sad Zelma mourn'd her lov'd Haroun » (2 stances de 24 mesures chacune).</p>	<p>Le monologue à demi-repentant d'Alberti confirme que sa femme, victime de ses punitions, a été cachée dans le sous-terrain durant les dernières semaines. Solo : « Amour, vengeance, dans mon cœur », sol mineur, 160 mesures. Sa jalousie vient, dit-il, du refus de Camille de lui avouer l'identité d'un jeune homme qui s'était, semble-t-il, enfui avec elle quelques années auparavant.</p>
<p>Kourakin demande à son maître si le mariage peut être célébré dans cette partie du château, l'une des seules à ne pas être en ruines – mais dont on sait qu'elle a un sous-sol.</p>	<p>[Pas de musique hors-scène pour Camille].</p>

<p>Hoare rend l'atmosphère plus légère avec un duo en ré majeur de Kourakin et Moola, « When you and I, love, married are » (95 mesures). La scène se transporte alors dans une autre partie du château : les paysans dansent et chantent en l'honneur des futurs mariés. Un chœur en ré, « Come neighbours to the hall » (68 mesures) suivi par un Hornpipe (danse de matelot) en sol (64 mesures), et une reprise du chœur précédent.</p>	<p>Les serviteurs et les paysans entrent. Le berger Garriga joue « un vieux menuet » ; Marcellin chante la ténébreuse « Ronde de la forêt noire » (« Notre meunier », 44 mesures, 3 strophes). On frappe avec empressement à la porte. Dans le finale (286 mesures) Strozzi affirme que « C'est dans c'château qu'est la personne / Que de ce grand crime on soupçonne ». Tout le monde croit que Lorédan et Fabio sont les criminels ; tous les paysans partent.</p>
---	---

ACTE II

Londres	Paris
<p>Chanson strophique en mi majeur de Moola : « In poor one's ne'er let Envy rise » (deux stances de 24 mesures chacune). Scène plus brève ensuite entre Canzemar et Mousic, dans laquelle le premier chante un solo assez mozartien en si bémol, « Oh, cruel fortune » (60 mesures).</p>	<p>Scène de nuit entre Lorédan et Fabio, qui ont quitté leur chambre à coucher (Duo : « Allons, avance », 232 mesures). Effet comique : Fabio essaye de dormir mais le souvenir de la « Ronde de la forêt noire » le réveille plein d'effroi (« Je suis gaillard », 78 mesures). Ils partent.</p>

<p>Scènes parlées consacrées à la rencontre entre Eugenia et Korowitz. Le bandeau est retiré des yeux d'Iwan avant qu'Eugenia n'apparaisse. Il sera séparé de sa mère à moins que cette dernière n'avoue.</p> <p>On entend un grand bruit. Canzemar apparaît et avertit son oncle de l'arrivée des gardes de l'Empereur, car, lui dit-il, « vous êtes accusé de crimes » relatifs aux rumeurs concernant la mort d'Eugenia et son fils. Korowitz demande à son neveu de fournir de la nourriture à « une malheureuse femme » dans le donjon. Dussek insère une « Marche des Hongrois » (mi bémol majeur, 40 mesures) suivie d'un impressionnant ensemble avec chœur en ut mineur : « Where wrongs oppress, or helpless sorrows cry, / Imperial Justice darts her sleepless Eye » (73 mesures). Korowitz est arrêté ; pendant l'ensemble Canzemar tente en vain de persuader son oncle, accablé d'angoisse, de parler.</p>	<p>Alberti s'enferme et ouvre une porte secrète. Il découvre que Camille ne se nourrit plus. Elle se réveille, remonte du sous-terrain et reste ferme dans sa décision de garder le silence. Duo : « Non, non, jamais » (237 mesures). Elle demande des nouvelles de son fils. Alberti va le chercher. Air de Camille : « Heureux moment » (forme sonate, 132 mesures). Longue et douloureuse scène durant laquelle Adolphe, qui croit sa mère morte, est habilement poussé à exercer une pression morale sur Camille. Finalement, sa véritable identité est révélée ; elle embrasse son fils. On entend un grand bruit : Lorédan annonce l'arrivée d'hommes de loi armés. Alberti est suspecté de crimes contre une mère et son fils. Adolphe et Camille sont enfermés dans le donjon mais Alberti, pris de panique, donne la clé à Lorédan. Durant le finale (285 mesures), les gardes entrent pour emmener Alberti ; Lorédan et le chœur décident de sauver la mystérieuse victime.</p>
---	--

Avant l'intense épisode du donjon, Hoare avait inséré dans un premier temps une nouvelle scène comique entre Kourakin et Mousic ivres (II/3, voir le tableau 2), qu'il supprima après la première représentation. Elle se déroulait dans « une partie en ruines du château ». Canzemar et sa suite cherchaient, sans y arriver, à leur soutirer des renseignements à propos du donjon. La très brève scène 4 de l'acte II constituait aussi un ajout à Marsollier : dans « Une Forêt » apparaît Korowitz ayant échappé à ses ravisseurs. Tourmenté par le remords, il change d'avis et revient rapidement sur ses pas : « I will return to preserve the life of Eugenia ». Ces deux scènes

compensent les déperditions de tension dramatique par rapport au deuxième acte parisien, mais détournent l'attention du spectateur du couple central et de leur enfant.

ACTE II (suite)

ACTE III

Londres (voir ill. 1 pour la mise en scène)	Paris (voir tableau 1 pour la mise en scène)
<p>Iwan dort ; des bruits s'entendent au loin ; Eugenia chante un air en la majeur, « Rest, gentle sleep, on Iwan's eyes » (44 mesures). Mais Iwan défaille ; sa mère « tente de réchauffer ses mains en leur soufflant dessus ». On voit des éclairs de lumière au-dessus : « Iwan soulève la tête, mais est incapable de se relever ». Alors « La lampe s'éteint », mais il est clair qu'ils « restent dans les bras l'un de l'autre. » La musique revient alors avec un « Air et Chœur » (dans le livret) baptisé aussi « Digging Chorus » (dans la partition, 118 mesures).</p>	<p>Adolphe dort malgré le froid et l'humidité. On entend des bruits au loin. Camille chante un récitatif et des couplets : « Ce cher enfant, sur mes genoux » (47 mesures). Il s'éveille. Elle insiste : « on doit se sacrifier pour tenir la parole qu'on a donnée ». Mais dans le duo « Non, il n'est plus possible » (249 mesures), elle sait qu'elle ne peut pas le sacrifier. Adolphe faiblit puis s'évanouit.</p> <p>Au cours d'un ensemble (209 mesures) on entend des coups de piques au sein d'une structure musicale coupée par une prière récurrente : « Ciel protecteur des malheureux ».</p>
<p>La musique est dramatique et composée pour servir des actions variées, dont les indications données dans le livret ont été citées plus haut. Elle débute en fa mineur, passe au do mineur, puis au mi bémol pour la prière d'Eugenia, et conclut sur un bref retour au fa.</p>	<p>Les libérateurs se fraient un passage à travers une fenêtre à barreaux, en provoquant des chutes de pierres. Lorédan saute et se jette aux pieds de Camille. Dans un dialogue, Alberti implore le pardon de Camille et Lorédan réalise les conséquences de ses actes.</p>
<p>Après le dénouement, l'opéra s'achève sur un chœur en ré majeur de style simple.</p>	<p>L'opéra s'achève sur un chœur en ré majeur de style simple.</p>

QUESTIONS MUSICO-DRAMATIQUES

La psychologie du personnage d'Alberti dans *Camille* est longuement développée, tant dans la musique que dans les dialogues, et cette intensité dans la caractérisation du personnage est absente de la version londonienne. Mais Hoare et Dussek font dans le drame un usage tout français de la réminiscence musicale qui, paradoxalement, n'a pas ici d'équivalent chez Dalayrac. Cet usage pourrait bien avoir été suggéré par la réminiscence du thème de Fabio au début de l'acte II de *Camille*, ou encore par la prière récurrente qui vient d'être mentionnée, « Ciel protecteur ». Chez Dussek, la réminiscence musicale est associée au personnage d'Eugenia et relie les actes I et III. La première occurrence du thème intervient juste après la première apparition de Korowitz dans l'opéra, une fois que son monologue nous a appris que la jalousie l'a conduit à incarcérer sa femme. Les deux premières stances de la brève *aria* en mi bémol qu'Eugenia chante en coulisse sont censées venir « du donjon », et le texte narre une petite histoire qui rappelle, par analogie, la situation de l'opéra :

[1] Sad Zelma mourn'd her lov'd Haroun,
Her gallant warrior lost too soon.
His sun, alas ! was set ere noon.
[2] Oh, cheering hope ! Oh, faithful guide !
Thou, too, art gone, the captive cried,
Then fainting, stoop'd to earth, and died.

Pour cette mise en abyme, on peut supposer que Dussek s'inspira en l'occurrence de sa propre expérience parisienne, ou de partitions complètes importées à Londres (on en trouve de nombreux exemplaires dans les bibliothèques britanniques)³⁹. Il est intéressant de remarquer que la musique d'une troisième stance de ce chant arrive par surprise à l'instant le plus dramatique de l'opéra de Dussek, après le « Digging chorus » en fa mineur (2/2, *Allegro agitato*), mais cette fois sur les paroles de la prière d'Eugenia. Il s'interrompt pourtant alors qu'elle s'évanouit d'épuisement :

Oh puissance suprême ! défend mon enfant [le livret imprimé ajoute :
« elle s'agenouille »]
Oh ! entend la prière d'une mère

³⁹ L'opéra-comique propose fréquemment une musique qu'un personnage présent sur scène est supposé *entendre*. Voir Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Metzler, 2002, notamment la Section III, p. 139-193.

Guide-le vers la lumière, vers la vie. [Seule la partition ajoute : « elle s'évanouit »]

[non mis en musique : « Sous la protection de ton gardien ! »]

On peut déduire de la versification (8-6-8-6 syllabes) que Hoare n'avait pas prévu ici une réminiscence de l'air que Zelma chante au premier acte, qui était en vers réguliers de huit syllabes ; Dussek semble avoir pris l'initiative de développer « Sad Zelma » (antérieurement chanté en coulisse), et d'élaborer le caractère de son personnage : à l'évidence, Eugenia s'identifie au destin de Zelma, cette dernière ayant abandonné tout espoir avant de mourir en captivité. Elle prie pour ne pas subir le même sort et, pour le public, la réminiscence musicale accroît encore l'émotion. Entre la vie et la mort, l'allégorie de Zelma devient la réalité d'Eugenia. À ce moment précis, le toit s'écroule et Canzemar, triomphant, chante son bref solo « Eugenia lift thy heart to joy ».

QUESTIONS DE TEXTE ET D'ATMOSPHÈRE

La préface de Hoare au livret débute ainsi : « Les habitués du drame français apercevront tout de suite que la *Captive of Spilburg* n'est guère plus qu'une traduction du *Souterrain*. On s'est efforcé, en l'adaptant pour la scène anglaise, de choisir les traits les plus frappants et intéressants de l'original. » La structure de Marsollier ayant de fait été retenue, on peut supposer que Hoare reconnaît ici implicitement avoir omis les scènes de duos, étendues et difficiles. Mais d'autres comparaisons peuvent être faites. Par leur tonalité, les deux ouvrages s'inspirent du sombre humour gothique du roman archétypal d'Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, publié en 1765. L'œuvre a probablement inspiré Marsollier pour la « Ronde de la forêt noire », et son influence est très prononcée au début du texte de Hoare, quand la scène est décrite en ces termes :

Kourakin : Il n'y a ici que longues galeries, salles immenses, sinistres voûtes souterraines, et –

Mousic : Mon Dieu ! quoi !

Kourakin : Un fantôme ou deux ne vous dérangent pas, non ?

Mousic : Des fantômes ?

Kourakin : Oh, nous en avons des douzaines ici [...]

L'original parisien était bien ponctué de traits d'humour pris en charge par le personnage de Fabio. Ainsi, quand il essaie de s'endormir au début de l'Acte II, il recherche une position confortable et se couche entre les genoux

de son maître. L'humour décroît à mesure que le drame s'intensifie, tandis qu'il est maintenu à Londres. Pour les personnages grossiers et locaux, nous pouvons supposer que dans les deux cas les costumes et le jeu d'acteur étaient d'un style exagéré. C'est le cas notamment pour le domestique du château (« Strozzi » chez Marsollier, « Liebstoff » chez Hoare) qui relate la récente arrivée de l'enfant :

[Marsollier :] Strozzi est vêtu comme un paysan de la montagne, l'air dur, barbe noire, sourcils épais. Fabio s'effraie en le voyant.

[Hoare :] Entre Liebstoff, grossièrement accoutré, d'aspect rude et farouche.

Les deux livrets parviennent à apaiser Strozzi/Liebstoff quant à l'arrivée de Lorédan/Canzemar et recourent à l'humour pour dissiper la peur provoquée par la terrible apparence du domestique.

Plusieurs passages des livrets nous permettent d'établir des comparaisons précises entre la situation et la musique. Le « Joli minois » de Marcellin dans l'acte I correspond exactement au « I've lov'd so many a maiden fair » de Kourakin ; le « Trio du gong » est une réplique exacte de l'original ; les couplets de Laurette « On nous dit que dans l'mariage » correspondent à l'air de Moola, « The shepherds ask my hand, Sir » ; l'« espèce de pantomime⁴⁰ » d'Alberti (génériquement non qualifiée dans la partition française⁴¹) correspond à la « Symphonie » mimétique de Korowitz (p. 16 du livret). Le finale de l'acte II de Marsollier correspond partiellement à la « Marche des Soldats » de Hoare (« Marche des Hongrois » dans la partition londonienne). Dans le donjon, « Ce cher enfant » de Camille correspond au « Dwell, gentle sleep » d'Eugenia ; et, bien entendu, les ensembles de la grande scène de libération finale se font écho.

BILAN

Marsollier et Dalayrac ont créé une pièce ambitieuse sur le plan dramatique : le finale du second acte occupe, à titre d'exemple, 32 pages de la partition d'orchestre. La séquence de la libération met en musique les différentes étapes du drame, à travers une variété frappante d'effets d'orchestration. L'auto-justification d'Alberti à l'acte I est longue et tourmentée : en

⁴⁰ Décrite ainsi dans le livret de 1791.

⁴¹ ŒUVRE XII / CAMILLE / OU / LE SOUTERRAIN / COMÉDIE EN TROIS ACTES EN PROSE / par M^r. Marsollier / Représentée par les Comédiens Italiens / le Samedi 19 Mars 1791 / [...] À PARIS Chez Le Duc [...] Rue du Roule N^o 6, p. 57.

effet, Dalayrac a saisi plusieurs opportunités de sculpter la complexité de ce personnage, et il y parvient si bien qu'un demi-siècle plus tard, l'opéra sera longuement analysé et vivement loué par Berlioz :

L'auteur se relève bien vite au second final. Ce chœur, largement conçu, émeut profondément ; la terreur et la pitié y sont on ne peut mieux exprimées autant par la mélodie simple que par les ressources propres à l'harmonie. [...] La persistance des cors et trompettes à jeter leur *ré* pédale tonique au travers de tous les accords qui passent au-dessus, est déchirante et terrible [...] ce final magnifique [est] digne d'être mis à côté de ce que l'art musical dramatique a produit de plus admiré⁴².

De fait, les différences les plus marquées entre les versions de Londres et de Paris se trouvent dans les finales : l'absence de changements scéniques permet au drame de Marsollier de suivre une trame plus concentrée, sans distraction indue, surtout si on la compare avec la variété et les numéros musicaux plus courts qui dominaient à Londres. La musique de Dussek ne correspond en aucun cas à celle de Dalayrac : le ton y est partout plus léger et mélodieux. L'esprit de Mozart – *La Flûte enchantée* spécialement – ne paraît jamais bien loin, notamment dans les ensembles. D'un autre côté, un grand chemin a été accompli depuis le *No Song, No Supper* de 1790. La *Captive* témoigne, à moindre échelle, d'un éventail de moyens musicaux qui égale la variété des formes, des styles et des fonctions expressives observées chez Dalayrac. Les morceaux plus expressifs et sentimentaux sont notables, et le meilleur d'entre eux est peut-être le « Dwell, Gentle Sleep » d'Eugenia.

L'une des comparaisons les moins flatteuses entre Londres et Paris concerne l'entrée en scène du tyran dans l'acte I : alors que la musique de Dalayrac semble accompagner chaque action, nourrie d'instruments à cordes et de cuivres *en sourdine*, celle de Dussek ne propose qu'un seul paragraphe de huit mesures qui est répété⁴³. Il n'est pourtant pas évident (voir ci-dessous) que le travail d'équipe ait fait défaut à Drury Lane, où des périodes de répétitions de quatre ou cinq semaines pour l'opéra étaient alors la norme⁴⁴. Il faut présumer que le rôle de Korowitz avait été délibérément

⁴² Berlioz, *Critique musicale*, éd. citée, vol. 4, p. 529-530.

⁴³ Berlioz avait également beaucoup apprécié ce passage dans Dalayrac : « Le morceau d'orchestre qui accompagne cette scène de pantomime m'avait frappé, il y a douze ans, quand on reprit *Camille* à l'Odéon. L'impression que j'en ai reçue dernièrement à l'Opéra-Comique a été exactement la même ; je trouve cela admirable, tout le drame est résumé là-dedans [etc.] », *ibid.*, p. 528. La mémoire de Berlioz était juste au sujet du lieu de la représentation, l'Odéon, contrairement à ce que suppose la *Critique musicale*.

⁴⁴ Girdham, *op. cit.*, p. 49.

rendu moins complexe, et le personnage d'Alberti jugé trop sérieux et difficile pour être imité, surtout par l'acteur Barrymore.

Les didascalies du « Digging Chorus » impliquent une mise en scène et un jeu intégrés, mais à une échelle certes plus limitée que dans le finale équivalent de *Camille* ou dans les meilleurs ensembles français⁴⁵. *The Captive of Spilberg* est pourtant le témoin d'une diffusion large de scènes d'opéra spectaculaires en Europe pendant la même décennie, bien que le public d'opéra actuel ait uniquement en mémoire la scène qui clôt l'Acte II du *Freischütz* de Weber.

D'une part, la *Captive of Spilberg* ressortit à un style d'opéra que l'on peut situer dans le paysage du théâtre londonien des années 1790 tel qu'il est décrit par Linda V. Troost et quelques autres. De l'autre, *Camille* est un drame musical d'avant-garde, et la scène anglaise n'était pas capable de l'importer tel quel. L'analyse de Troost relève la tradition selon laquelle

en Angleterre, l'*agréable* et ses décors spectaculaires étaient plus importants que l'*utile* et sa propagande. Le mélodrame anglais, pour influencé qu'il ait été par la France, était plus fortement enraciné dans la tradition non-didactique de l'opéra comique ; il était donc plus voué à étonner son public avec des personnages d'exception ou des effets scéniques qu'à l'édifier⁴⁶.

Cela dit, l'on peut juger que *Camille* et *The Captive of Spilberg* nous renseignent davantage sur la similarité des deux traditions que sur leurs différences. *Camille* n'est pas plus politique, révolutionnaire ou didactique que la *Captive* : toutes deux mettent en scène une confession prérévolutionnaire de cruautés privées et de jalousies misogynes. Le nom « Spilberg » confère à la fiction une apparence d'authenticité, car le Spielberg était bien, dans la réalité, une institution d'État. Comme dans *Fidelio* (traduit du drame français de Bouilly, *Léonore ou l'Amour conjugal*), c'est sur l'exploitation de la torture mentale et physique du personnage qu'ont été fondées, dans *Camille*, les bases d'une nouvelle forme internationale d'opéra, dont *Tosca* sera le prolongement à l'époque moderne.

⁴⁵ Sur le « modèle du mélodrame », voir le chap. X de mon *French Opera 1730-1830*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 1-61.

⁴⁶ Troost, *op. cit.*, p. 195-196.

ANNEXE 1
LES ADAPTATIONS D'OPÉRA-COMIQUE À LONDRES⁴⁷

Cette liste est provisoire et ne prétend à aucune exhaustivité. La mention (a) signale une version relativement fidèle à l'original français.

CG = Covent Garden

DL = Drury Lane

KT = King's Theatre

LT = Little Theatre (Haymarket)

Londres : date/ théâtre	Londres : titre	Auteur/ traducteur	Compositeur /arrangeur	Paris : date	Titre/auteur original ⁴⁸
1764 (DL)	<i>The Capricious Lovers</i> ⁴⁹	Robert Lloyd	George Rush	1755	<i>Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour</i> (Favart)
1766 (DL)	<i>The Cunning-Man</i>	Charles Burney	Burney, after Rousseau (a)	1752	<i>Le Devin du village</i> ⁵⁰ (Rousseau)
1769 (KT)	<i>Nanetta e Lubino</i>	C. F. Badini	Gaetano Pugnani	1762	<i>Annette et Lubin</i> (Favart) ⁵¹
1769 (CG)	<i>Tom Jones</i>	Joseph Reed	T. Arne, S. Arnold	1765, 1766	<i>Tom Jones</i> (Poinsinet rev. Sedaine)
1770 (KT)	<i>Il disertore</i>	C. F. Badini	P.A. Guglielmi	1769	<i>Le Déserteur</i> (Sedaine)
1770 (CG)	<i>The Portrait</i>	George Colman	Samuel Arnold	1769	<i>Le Tableau parlant</i> (Anseaume)
1772 (LT)	<i>The Cooper</i>	?	Arne	1761, 1765	<i>Le Tonnelier</i> (Audinot, Quétant)
1773 (DL)	<i>The Deserter</i>	Charles Dibdin	Dibdin, arr. Monsigny (a)	1769	<i>Le Déserteur</i> (Sedaine)

⁴⁷ Les informations présentées dans cette annexe sont tirées des sources suivantes: Fiske, *op. cit.*; Alfred Iacuzzi, *The European Vogue of Favart: The Diffusion of the Opéra-Comique*, New York, Institute of French Studies, 1932; Fenner, *op. cit.*; *The London Stage, Part 4 et Part 5*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962 et 1968.

⁴⁸ Pour plus de détails, se référer à N. Wild et D. Charlton, *op. cit.*

⁴⁹ L'analyse minutieuse de Iacuzzi (*op. cit.*, p. 55-71) conclut qu'« en dehors des différences dans l'attribution des rôles [...] la pièce de Lloyd est une libre adaptation du *Caprice amoureux*, suffisamment proche de l'original pour en devenir une traduction à bien des endroits. »

⁵⁰ L'intermède intitulé *Le Devin du village* n'était évidemment pas un opéra-comique. Nous l'incluons ici par souci d'exhaustivité.

⁵¹ Voir Iacuzzi, *op. cit.*, p. 244-246.

1773 (DL)	<i>A Christmas Tale</i>	David Garrick	Dibdin	1765	<i>La Fée Urgèle</i> (Favart) ⁵²
1774 (DL)	<i>The Cobbler, or A Wife of ten thousand</i>	Dibdin	Dibdin	1759	<i>Blaise le savetier</i> (Sedaine)
1775 (CG)	<i>The Two Misers</i>	Kane O'Hara	[various]	1770	<i>Les Deux Avides</i> (Fenouillot de Falbaire)
1775 (DL)	<i>The Sultan</i>	Isaac Bickerstaff	Dibdin	1761	<i>Soliman II</i> (Favart)
1776 (LT)	<i>Phoebe at court</i>	Robert Lloyd	Arne	1755	<i>Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour</i> (Favart)
1776 (DL)	<i>Selima and Azor</i>	George Collier	Thomas Linley (the elder)	1772	<i>Zémire et Azor</i> (Marmontel)
1778 (CG)	<i>Annette and Lubin</i>	Dibdin	Dibdin	1762	<i>Annette et Lubin</i> (Favart ⁵³)
1778 (CG)	<i>The Wives Revenged</i>	Dibdin	Dibdin	1775	<i>Les Femmes vengées</i> (Sedaine)
1778 (DL)	<i>The Cady of Bagdad</i>	Abraham Portal	Linley (the younger)	1762	<i>Le Cadi dupé</i> (Lemonnier)
1779 (KT)	<i>Zemira ed Azore</i>	Mattia Verazi	Grétry (a) ⁵⁴	1772	<i>Zémire et Azor</i> (Marmontel)
1780 (CG)	<i>The Shepherdess of the Alps</i>	Dibdin	Dibdin	1766	<i>La Bergère des Alpes</i> (Marmontel)
1782 (CG)	<i>Rosina</i>	Frances Brooke	William Shield	1768	<i>Les Moissonneurs</i> (Favart)
1786 (CG)	<i>Richard Cœur de Lion</i>	Leonard MacNally	Shield ⁵⁵	1784	<i>Richard Cœur de Lion</i> (Sedaine)

⁵² Le texte était également basé sur des œuvres de John Fletcher et John Dryden. Voir Roger Fiske (rév. Irena Cholij), « Dibdin, Charles », *New Grove, op. cit.*, vol. 7, p. 300.

⁵³ Également tiré du conte éponyme de Marmontel. On trouvera une analyse dramaturgique complète de ce cas dans Iacuzzi, *op. cit.*, p. 100-104.

⁵⁴ Selon Fiske, *op. cit.*, p. 327, cette version relativement authentique de *Zémire et Azor* fut aussi le premier opéra français à être jamais représenté au King's Theatre.

⁵⁵ Une « révision libre » de l'ouvrage de Grétry et Sedaine, création le 16 octobre. Voir Linda Troost, « Shield, William », *New Grove, op. cit.*, vol. 23, p. 264.

1786 (DL)	<i>Richard Cœur de Lion</i>	John Burgoyne	Grétry arr. Linley (the elder) (a) ⁵⁶	1784	<i>Richard Cœur de Lion</i> (Sedaine)
1786 (CG)	<i>The Peruvian</i>	« A Lady »	James Hook	1779, 1786	<i>L'Amitié à l'épreuve</i> (Favart)
1787 (CG)	<i>Nina</i>	John Wolcot	Shield ; William Parke	1786	<i>Nina ou la Folle par amour</i> (Marsollier)
1792	<i>The Prisoner</i>	John Rose	Thomas Attwood	1789	<i>Raoul, Sire de Créqui</i> (Boutet de Monvel)
1793 (DL)	<i>My Grandmother</i>	Prince Hoare	Stephen Storace	1769	<i>Le Tableau parlant</i> (Anseaume)
1794 (DL)	<i>Lodoïska</i>	Charles Kemble	Storace	1791	<i>Lodoïska</i> (versions by Dejaure and Fillette-Loraus)
1795 (KT)	<i>La bella Arsene</i>	Lorenzo Da Ponte	Joseph Mazzinghi ⁵⁷	1773	<i>La Belle Arsène</i> (Favart)
1796 (KT)	<i>Zemira e Azor</i>	Da Ponte	Grétry (a)	1772	<i>Zémire et Azor</i> (Marmontel)
1797 (DL)	<i>A Friend in Need</i>	Hoare	Michael Kelly	1787	<i>Le Comte d'Albert</i> (Sedaine)
1798 (DL)	<i>Blue-Beard, or Female Curiosity</i>	George Colman	Kelly	1791	<i>Raoul Barbe-bleue</i> (Sedaine)
1798 (DL)	<i>The Captive of Spilberg</i>	Hoare	J. L. Dussek, Kelly	1791	<i>Camille ou le Souterrain</i> (Marsollier)

⁵⁶ Avec « principalement la musique originale de Grétry », création le 24 octobre. Voir Gwilym Beechey (rév. Linda Troost), « Thomas Linley (i) », *ibid.*, vol. 14, p. 727.

⁵⁷ « arr[angement] de *La Belle Arsène* de Monsigny, avec des airs additionnels ». Voir Roger Fiske (rév. Gabriella Dideriksen), « Mazzinghi, Joseph », *ibid.*, vol. 16, p. 193.

ANNEXE 2
DÉDICACE ET PRÉFACE DE PRINCE HOARE
À *THE CAPTIVE OF SPIELBERG*

SOURCE : GB-LBL, 11740.e.10 (3) : [III] THE / CAPTIVE OF SPILBURG / IN TWO ACTS, / AS PERFORMED AT THE / THEATRE ROYAL, / DRURY LANE, / ALTERED FROM THE / FAVOURITE FRENCH DRAMA / CALLED / LE SOUTERRAIN, / WITH A PREFACE BY THE TRANSLATOR. / THE MUSIC BY DUSSEK. / INCONCUSSA FIDES. / LONDON : / PRINTED FOR MACHELL STACE, PRINCES / STREET, LEICESTER SQUARE, AND / J. HATCHARD, PICCADILLY./1799. (p. 47)

[IV] *DRAMATIS PERSONÆ*

Korowitz, un Noble Bohemien	Mr [William] Barrymore
Canzemar, son Neveu	Mr [Michael] Kelly
Kourakin, au service de Korowitz	Mr [John] Bannister, Jun.
Mousic-Mirhoff, Serviteur de Canzemar	Mr Suett
Liebstoff, Serviteur de Korowitz	Mr Caulfield
Iwan, Fils de Korowitz	Miss Benson
Officiers de la Garde Impériale	Mr Maddocks, Mr Trueman
Tachstein, Kargad, Soldats	[———]
Eugenia, Épouse de Korowitz	Mrs [Anna Maria] Crouch
Moola, une Paysanne de Spilburg	Mrs [Maria Theresa] Bland

[v : Dédicace :] Au Lord Viscount Newark, Baron Pierrepont, de Holme Pierrepont, dans le Comté de Nottingham : L.L.D. Ce faible tribut de respect et d'amitié est offert, et, avec la permission de sa Seigneurie, dédié, Par le Traducteur.

[VII] PRÉFACE

Les familiers du drame français comprendront tout de suite que le *Captive of Spilberg* n'est guère autre chose qu'une traduction du *Souterrain*. On s'est efforcé, en l'adaptant pour la scène anglaise, de retenir les traits les plus frappants et intéressants de l'original. L'altération principale est celle des airs, qu'il est rarement avantageux de traduire lorsque la musique est nouvellement composée.

On a récemment beaucoup critiqué la négligence de ceux qui écrivent les *paroles* des compositions musicales. Quiconque est habitué à s'appliquer ne sera pas surpris de ce qu'un peu d'inexactitude puisse se glisser dans un travail laborieux, où la plus grande diligence [viii] reçoit peu d'éloges :

qu'une telle indulgence puisse être justement accordée à ces écrivains peut être inféré des excuses que formule le grand Dryden à son propre endroit. Parlant des difficultés de notre langue, il dit qu'« elle contient trop de monosyllabes », et celles-ci sont trop souvent affublées de consonnes, ce qui me force (ajoute-t-il) fréquemment à fabriquer des mots nouveaux, à faire revivre des mots vieillis, et à en saboter d'autres, comme si je n'avais pas fait mon temps de service dans la Poésie et si j'étais « l'apprenti de quelque rimeur de mirliton, qui fait des chansons sur des airs et les chante pour vivre ». Il est vrai que je n'ai pas souvent eu à en passer par là ; mais, *quand c'est arrivé, les paroles ont assez montré que j'étais alors esclave de la composition*, ce que je ne serai jamais plus⁵⁸. En fait, l'auteur diligent de paroles à mettre en musique se met au travail avec moins de ressources qu'aucun autre, avec un vocabulaire privé d'un tiers au moins de la langue. [ix] Tous les sons fermés, tous les mots muets, tous ceux dans lesquels beaucoup de consonnes sont perceptibles à l'oreille, sont peu propices à ce propos, et quelquefois incompatibles avec lui. C'est en en faisant l'*expérience* qu'on mesurera le mieux l'embarras causé par cette restriction, et à quel point elle contrecarre les efforts de l'écrivain.

Malheureusement pour ce genre d'écrit, il s'offre, outre au blâme réservé à l'écrivain, à celui découlant des erreurs des autres. La musique de toute production dramatique à succès est immédiatement publiée, avec les paroles en annexe qui, du fait de l'inexactitude fréquente (sur ce point) du graveur, sont *très faussement attribuées* à l'auteur. L'observateur sensé fera pourtant la différence aisément. Le Traducteur du présent Drame est aussi averti que le critique le plus atrabilaire de ce que des travaux de ce genre n'ont guère d'importance aux yeux du lecteur. Ce sont eux cependant qui font la nourriture de la Scène ; et un esprit réellement compréhensif et candide [x] ne jugera pas leurs mérites à l'aune de la seule Littérature, mais se souviendra que le Théâtre appelle l'action, que les pièces les mieux écrites *peuvent* être les moins faites pour être représentées, et qu'en l'absence de cette considération le plus sûr juge des livres sera un censeur très inadéquat des écrits dramatiques.

Traduction : Georges MINET et François LÉVY

⁵⁸ John Dryden, Préface d'*Albion and Albanus: An Opera* (1685), éd. de George Watson, dans J. Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, Londres, Dent and Sons, 1962, vol. 2, p. 40-41. Le compositeur original était Louis Grabu.