



De l'alexandrin au settenario : premières réflexions sur la relecture opératique de "Zaïre" de Voltaire par

Vincenzo Bellini

Camillo Faverzani

► To cite this version:

Camillo Faverzani. De l'alexandrin au settenario : premières réflexions sur la relecture opératique de "Zaïre" de Voltaire par Vincenzo Bellini. Sobhi Habchi. Plus oultre, Mélanges offerts à Monsieur le Professeur Daniel-Henri Pageaux, L'Harmattan, pp.57-70, 2007. hal-00645206

HAL Id: hal-00645206

<https://hal.science/hal-00645206>

Submitted on 25 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**De l'alexandrin au *settenario* :
premières réflexions sur la relecture opératique de *Zaïre* de Voltaire par Vincenzo
Bellini**

Créé au *Teatro Ducale* de Parme le 16 mai 1829¹ sur un livret² de Felice Romani, *Zaira* de Vincenzo Bellini se situe dans le sérail de Jérusalem à une époque vaguement déterminée entre XIV^e et XV^e siècles. Il s'agit de la représentation des amours partagées (I, 3-5) mais contrastées de l'héroïne, esclave chrétienne, et du sultan Orosmane. Se découvrant la fille de Lusignano, ancien roi prisonnier, et la sœur de Nerestano (I, 10-11), chevalier de retour de France avec la rançon pour sa libération (I, 6-7), l'héroïne se retrouve en proie au contraste entre amour et foi, ce qui l'amène à différer son mariage (I, 15). Rendu jaloux par les requêtes réitérées de la jeune femme (II, 2) et par l'interception d'une lettre de Nerestano (II, 8), Orosmane frappe Zaira, crue infidèle, avant de se donner la mort (II, 13-*scena ultima*). En nous proposant d'analyser cet opéra par rapport à *Zaïre* (1732)³ de Voltaire, nous souhaitons en premier lieu étudier ses relations avec sa source littéraire au niveau du récit : en partant de l'adaptation, nous reviendrons vers la tragédie, afin de relever le travail du librettiste non seulement dans l'agencement des scènes mais aussi dans sa relation aux unités. En un deuxième temps, une lecture plus profonde de la version musicale, nous amènera à examiner les personnages en liaison avec leur typologie vocale, sans négliger leur évolution entre les deux textes. Le dernier volet de notre approche se tournera vers un examen des choix métriques et rhétoriques de Romani, devant nous permettre de dégager de ses vers la dette qu'il a pu contracter à l'égard du modèle dramatique.

Dans son agencement très resserré, le livret respecte l'unité de temps, puisque les réjouissances initiales (I, 1) et la disposition d'âme de Zaira et d'Orosmane (I, 3-5) laissent supposer que l'action des premières scènes se situe au début d'une journée qui va les voir s'unir à jamais⁴. Plus explicite, le dénouement a lieu à la nuit tombée, comme l'indique la lettre de rendez-vous interceptée (II, 8) et le confirment les premières répliques du sultan caché (II, 12). Annoncé ouvertement dans la tragédie, le « sérail de Jérusalem » garantit aussi une unité de lieu qui, chez Romani, s'affiche dans la didascalie « in Gerusalemme nell'Harem del Sultano⁵ », bien que, dans les faits, l'action nous mène également dans les prisons souterraines et s'achève dans les jardins du palais (cf. aussi PB, 165). Convenant tout particulièrement à un genre qui privilégie plus le resserrement que le développement d'intrigues secondaires, l'unité d'action s'impose d'elle-même, suivant la trajectoire de Zaira d'un début heureux aux affres du sacrifice, en une trentaine de scènes brèves mais efficaces, condensant en elles l'essentiel des cinq actes originels. Action serrée qui cependant ne sacrifie aucun des personnages de la source, la dialectique des confidents étant aussi exploitée par le livret, quoique de manière à servir l'agencement des différents morceaux de la partition plutôt qu'à nourrir les débats philosophiques.

Occupant à peu près la moitié de l'acte I de Voltaire (I, 1), l'entretien entre Zaïre et Fatime sert de modèle à l'*aria di sortita* de Zaira dont le récitatif et le *tempo di mezzo* avec chœur voient Fatima lui donner la réplique (I, 3-4). Scène que le librettiste fait précéder du chœur préparant le mariage et d'une autre *sortita* pour Corasmino, lequel se singularise comme l'élément perturbateur de l'heureux événement. Absents des vers du XVIII^e siècle, ces deux moments (I, 1-2) sont du cru de Romani. Après la présentation de l'héroïne, en revanche, l'action de l'opéra suit fidèlement sa source jusqu'au retour de Nerestano qu'annonce Meledor au lieu de Corasmin (I, 3) : reprenant succinctement le refus des usages du sérail (I, 2), le récitatif de la scène 5 met en scène la déclaration d'amour d'Orosmane qui entend se confirmer la réciprocité de ses sentiments ; l'entrée du chevalier donne lieu à un duo débouchant sur un ensemble (I, 6-7) qui se forge sur le dialogue Néréstan-Orosmane (I, 4). Suivent huit scènes au cours desquelles le livret résume les actes II et III de 1732. Plus

exactement, le long entretien Chatillon-Nérestan – éveillant notamment la mémoire de la chute de Césarée, malgré la singulière valeur de Lusignan, et certains souvenirs d'enfance (II, 1) –, se déverse dans le récitatif entre Castiglione et Nerestano venant se greffer sur ce chœur des prisonniers français qui reprend le refus de recouvrer la liberté sans Lusignano (I, 8-9), déjà énoncé par Chatillon lui-même. Conçues autour de la question du retour de Zaira à la foi chrétienne, les retrouvailles entre le père et ses enfants constituent le moment le plus intense du texte de 1829 ; elles sont structurées en deux temps : la scène de la reconnaissance à proprement parler, traitée en récitatif, suivie du trio des reproches et du repentir (I, 10) (FC, 494 ; PB, 165-167). Ce que Voltaire agençait déjà en deux moments : le bref échange entre Zaïre et Nérestan (II, 2) et la riche articulation où le jeune homme évoque les mois passés en France, auprès d'un vieillard qui ne demande plus qu'à retrouver, grâce aux expédients de la croix et de la cicatrice, les survivants d'une famille dont il peint le sacrifice dans un sanglant tableau (II, 3). Scène immense qui contraste avec la rapidité du serment de garder le secret (II, 4) que Romani articule dans le *tempo di mezzo* lorsque intervient Meledor rappelant Zaira chez le sultan (I, 11) (PB, 167). Le récitatif de la scène 12 suit de près la trame première où Orosmane fait part de sa résolution de libérer Lusignan et d'accéder au vœu de Zaïre de rencontrer Nérestan, quoique contraire aux lois du sérail, et ce malgré les réticences de Corasmin (III, 1). Suit ainsi le dialogue du frère et de la sœur (III, 4) qui façonne leur duo (I, 13), moments très proches dans une architecture qui mène le chevalier à durcir sa position lorsqu'il évoque l'aggravation de l'état de santé de leur père, en exigeant de la jeune femme le renoncement au mariage en tant que preuve de la sincérité de sa conversion. C'est dans ce contexte que Romani supprime de sa source un hypothétique personnage qui, sans apparaître, est fréquemment nommé : un pontife qui viendrait baptiser Zaïre. Ceci prépare le retour d'Orosmane et de Corasmino et surtout le finale I à quatre voix où, comme chez Voltaire (III, 6), le sultan est intrigué par la demande de différer le mariage à cause de la mort prochaine de Lusignano (I, 15). Naît alors le soupçon autour de Nerestano, élément que l'original introduit dès le retour de Nérestan (I, 5) et qui s'amplifie dans un appel à la vengeance (III, 7), sur lequel la raison a encore le dessus, comme précédemment l'avait l'amour. Le quatuor, en revanche, se fixe davantage sur l'aspect plus voyant de la colère que Corasmino attise dans une strophe où l'on retrouve les brèves mais perfides insinuations de Corasmin (III, 7), tandis que Zaira, presque harcelée par la présence d'un frère inflexible, s'apitoie sur son malheur, dans une attitude qui reprend les répliques désespérées de la scène précédente (III, 6).

Les actes IV et V de *Zaïre* nourrissent en grande partie la seconde moitié de l'opéra, quelques éléments nouveaux venant tout de même l'enrichir. S'ouvrant sur un deuxième entretien Fatime-Zaïre, au cours duquel la confidente prend le relais Corasmin dans le monde des femmes (IV, 1), l'action reparcourt le chemin des premières scènes, puisque l'entrée d'un Orosmane résolu à la séparation débouche sur une énième déclaration d'amour qui accède à la requête du délai d'un jour avant la célébration du mariage (IV, 2). Ce sont des moments dont la teneur se retrouve dans le récitatif avec Fatima, suivi du duo avec Orosmane (II, 1-2), à la différence que dans *Zaira* le sultan achève ses répliques par la mise en garde qu'un amour offensé peut se transformer en haine. La scène de la lettre est ensuite précédée du chœur funèbre qui annonce la mort de Lusignano, suivi du *rondò* de Nerestano, qu'introduit le récitatif avec Castiglione et anime, dans le *tempo di mezzo*, l'intervention de Meledor (II, 3-6). Il s'agit de la complainte d'un fils qui a perdu son père peu après l'avoir retrouvé, centrée, aussi bien dans la cavatine que dans la cabalette, sur la faute de Zaira dont l'absence auprès du défunt prépare également la disparition du frère. Entorse majeure au modèle qui ne fait connaître la mort de Lusignan qu'au moment du dénouement par la bouche de Nérestan (V, 10) (PB, 170), cette parenthèse en reproduit quand même l'atmosphère tendue et les mauvais présages (FC, 495-496), tels que nous pouvons les ressentir dans l'ultérieur dialogue entre Zaïre et Orosmane, moments extrêmes au cours desquels la méfiance l'emporte

progressivement sur le sentiment (IV, 6). Scène que supprime Romani, après avoir su judicieusement exploiter l'expédient du message destiné à Zaïre et intercepté par Méléodor (IV, 4-5), qu'il fait introduire par Corasmino, en conformité avec son esprit calculateur (II, 8). Ce qui donne corps au duo de la vengeance, à son tour redevable de cette même scène du billet (IV, 5) pour ce qui est du récitatif, puis des répliques désabusées de clôture (IV, 7), dans la cabalette. L'ultime entrevue des deux personnages féminins (V, 2-3) connaît l'amplification que le librettiste estime nécessaire afin de fournir à Bellini la matière suffisante pour mettre en valeur la grande scène de la protagoniste : nouvelle touche d'originalité par rapport à la source, le *tempo di mezzo* introduit le cortège funèbre de Lusignano, rappelant à Zaira son devoir de fille, ce qui vient aggraver l'atmosphère pensive du récitatif et l'angoisse engendrée dans la cavatine par la lecture de la nouvelle du rendez-vous nocturne, menant ainsi à la cabalette du sacrifice (II, 9-11). Autre liberté prise avec Voltaire, le finale italien écarte la tentative d'Orosmane de prendre la place de Nerestano dans le jardin : par des références explicites aux conventions de l'*opera buffa*, ceci aurait trop desservi le climat tendu créé par le désespoir de l'héroïne (PB, 172). La scène de l'attente (II, 12) reprend la brève introspection du sultan (V, 8) afin de servir le bel *arioso* du regret d'avoir aimé en vain. L'épilogue est aussi foudroyant dans les deux versions, accumulant en quelques vers l'acte de la vengeance et la révélation de l'innocence (FC, 497) que l'opéra fait prononcer à Zaira invoquant son frère (II, s.u.), intervertissant ainsi l'appel de Nérestan à l'adresse de sa sœur (V, 10) ; ce qui précipite le suicide d'Orosmane, nouvel Othello résolu à transmettre ses volontés avant la mort, afin de confirmer la libération des chrétiens à qui il confie la dépouille de Zaïre ; résolution que l'opéra resserre dans la cabalette du sultan privilégiant le remords qu'engendre cette déferlante de sang inutilement versé (II, s.u.).

Composé autour du triangle frère (mezzosoprano)-sœur (soprano)-amant (basse), *Zaira* s'inscrit dans une typologie vocale proche du goût du XVIII^e siècle et de Rossini. Attribuant le rôle de Nerestano à une voix féminine, Bellini satisfait à une esthétique qui réserve les mouvements héroïques à une tessiture aiguë, dans le sillage des castrats dont la mode avait marqué le siècle précédent. C'est un choix qui trouble les rapports entre les personnages, puisque le registre grave d'Orosmane tend à l'écarter du couple qui se recompose au sein du foyer familial. D'ailleurs, la répartition des prestations vocales de chacun ne semble pas privilégier l'un des personnages masculins auprès de la protagoniste :

Zaira	6	air		trio Ne-Lu	duo Ne finale I	duo Or		air
Orosmane	5		duo Ne		finale I	duo Za	duo Co	air
Nerestano	5		duo Or	trio Za-Lu	duo Za finale I		air	
Corasmino	3	air			finale I		duo Or	
Lusignano	1			trio Za-Ne				

(Za = Zaira ; Or = Orosmane ; Ne = Nerestano ; Co = Corasmino ; Lu = Lusignano)⁶

A ce propos, relevons que le sultan et le chevalier apparaissent presque simultanément et en présence de Zaira, se retrouvent dans le finale I, partagent chacun un duo avec elle et disposent d'un air à l'acte II. Et si Orosmane rencontre sa promise dès le récitatif de la scène 5 et se voit conférer la cabalette défensive du duo avec Nerestano (*Ritorni al tuo semblante*⁷, I, 7), ceci est compensé par l'intimité dont bénéficient le frère et la sœur en présence du père. Lusignano (baryton) est un comparse mais non des moindres, étant donné que c'est sa présence qui détermine l'action, d'abord par sa libération, ensuite par son état de santé, enfin par sa mort. Ainsi Corasmino (ténor) qui ouvre l'opéra par un air définissant son caractère, puis détermine le revirement d'Orosmane. *Aria di sortita* précédée d'un chœur et structurée en récitatif/cavatine/*tempo di mezzo*/cabalette, tout comme les airs solistes de l'héroïne, le *rondò* de Nerestano et le finale conçu tel une grande scène pour Orosmane dans laquelle la

catastrophe et les réactions des présents étoffent un *tempo di mezzo* particulièrement développé.

L'indéniable prépondérance vocale de l'héroïne vient contredire la proximité que nous avons constatée entre source et livret ; en appliquant à la tragédie les mêmes critères de découpage que pour les emplois vocaux, nous pouvons en effet constater que c'est bien Orosmane et non Zaïre qui détient davantage d'apparitions significatives à la scène⁸. Phénomène qui s'explique par les hésitations ininterrompues dont ce personnage fait participer Corasmin, à l'égard de celle qu'il aime. L'écart, par ailleurs, se creuse encore plus avec les personnages secondaires, exception faite pour Fatime qui, dans l'opéra est une simple comparse ne disposant pas de moments saillants, d'aucun air, alors que la source lui réserve la place adéquate qui fait d'elle une véritable confidente auprès de sa maîtresse. Chez Voltaire, la structure même de l'œuvre permet à l'héroïne de mieux développer ses interventions et son argumentation, comme sur la question religieuse qui s'impose dès l'ouverture (I, 1). Illustration éclairée au cours de laquelle c'est le philosophe qui parle plus que son personnage, quelque peu en décalage avec sa soudaine conversion, quoique douloureuse, en présence d'un père retrouvé (II, 3), puis d'un frère intransigent (III, 4). Conçue en un dialogue avec sa confidente, la première scène est un de ces rares moments de spontanéité que réservent les rencontres avec Fatime à une Zaïre subissant les pressions inhumaines d'une gent masculine se resserrant progressivement sur elle ; ce que corrobore l'éloge encore enthousiaste à l'adresse d'Orosmane au moment même où elle perçoit que la catastrophe est désormais inévitable (IV, 1). Et c'est bien de l'amante passionnelle jusqu'au sacrifice (V, 3) que se nourrit sa cadette opératique, désormais débarrassée d'un appareil philosophico-religieux peu propice à la brièveté des structures lyriques. Bien que nécessaire au livret, le questionnement autour de la foi n'est plus traité que de façon simplifiée et dans le souci de ne point encourir la menace de la censure. Écartant ce double soutien de la religion et de la raison, Romani se fixe sur un désespoir à peine évoqué en 1732 (V, 2), afin de forger sa scène d'hallucination. D'abord en proie au désarroi dans le récitatif et la cavatine *Che fia? mi lascia!... /Che non tentai per vincere*⁹ (II, 9-10), Zaira assiste ensuite au cortège funèbre de Lusignano (PB, 172) – ce qui la voit s'abandonner dans les bras de Fatima (*Qual vaneggiar!... Deh! càlmati*¹⁰, II, 10)–, et confirme enfin son acheminement vers un sacrifice que la cabalette *Ah! crudeli, chiamarmi alla vita*¹¹ (II, 11) fait sentir de plus en plus pressant.

Si l'héroïne voltairienne véhicule en partie les idées philosophico-religieuses du siècle des Lumières, en supplantant la tradition du sérail par une dévotion exclusive en faveur de sa bien-aimée, Orosmane apparaît comme le défenseur de l'évolution des mœurs vers une conscience monogamique (I, 2), fustigeant non seulement les coutumes orientales mais aussi les usages des cours européennes. Ce qui fait de lui plus un héros bourgeois que l'héritier des vertus des Scythes (III, 1), comme l'illustre le désarroi engendré par la demande de différer la mariage (III, 6), nourrissant la jalousie qui le mène à la catastrophe. Et ce malgré la générosité (I, 4) et l'indulgence (IV, 3) du plus magnanime des personnages. L'interception du message à l'adresse de Zaïre (IV, 5) constitue la ligne de partage entre les deux facettes de sa personnalité. Dans sa concision, la version opératique se fixe davantage sur des éléments saillants de ces deux sphères, privilégiant néanmoins les aspects susceptibles de mieux frapper l'imagination d'un public qui ne s'attend guère à entendre développer de grands débats autour des questions de sociétés. Outre le portrait de l'homme amoureux et libérale qui ressort tout le long de l'acte I, le récitatif avec Zaira (I, 5) ébauche aussi la question de la monogamie. Tandis que, dès le finale I, la montée du soupçon se mue en colère et fait appel à la vengeance, traits de caractère qui vont en s'amplifiant jusqu'à atteindre leur sommet dans la scène de la lettre (II, 8).

En ce qui concerne les personnages extérieurs au couple, ils partagent tous la volonté de s'interposer, afin de lui faire obstacle. Dans l'introduction, Romani souligne les

changements qu'il fait subir au vizir, devenant, d'un froid confident, un sévère musulman ; contrepoids du sultan dont le librettiste avoue avoir étendu le rôle¹², sans doute pour des raisons d'équilibre et d'efficacité scéniques. En 1732, Corasmin sert surtout de relais, messenger énonçant l'interception de la lettre (IV, 5), veillant en consolateur aux larmes du sultan (V, 8) et de sa promesse (III, 7), ne prenant l'initiative de suggérer une certaine conduite qu'au moment de la lecture du message. Chez Bellini, en revanche, il affiche sa volonté de nuire au mariage (I, 2) et met de la véhémence à nourrir les soupçons à l'égard de Zaira (I, 15), jusqu'à devenir le cerveau de la vengeance d'Orosmane (II, 8). Du côté chrétien, trois personnages conjurent plus ou moins consciemment, afin de détourner l'héroïne d'un mariage indigne. Se singularisant comme la partisane de la foi (I, 3) et l'ennemie d'une union qu'elle reprouve (I, 5), Fatima devient une voix importante de la conscience troublée de Zaira (II, 1). Traits de la confidente que Voltaire dessine comme le négatif de son interlocutrice sur la question religieuse, sorte de double de Nérestan pendant son absence, « Ce généreux Français » (I, 1) dont elle se fait l'interprète jusqu'aux scènes de la missive (V, 2) et de la fuite (V, 9). C'est une communauté de sentiments qui s'amplifie dans le livret où, étant davantage schématisés, les deux caractères réagissent à l'unisson dans les apartés marquant le retour du frère (I, 7). Ce que Fatima tente d'exprimer par la persuasion, Nerestano se charge de l'imposer par la force, en accueillant sa sœur par un « infedel » (I, 10) se muant en « rubella¹³ » lors de l'entrevue concernant l'état de leur père (I, 14) ; répliques synthétiques que Romani emprunte néanmoins à une certaine raideur se manifestant dès l'arrivée du chevalier auprès d'Orosmane (I, 4), puis dans les dialogues avec Zaïre (II, 2 ; III, 4) par des réactions qui, pour être moins incisives, n'en sont pas moins cruelles. Et c'est bien par sa mort que Lusignano vient conjurer contre le mariage : sans en être ouvertement informé, son glissement vers le trépas le met en situation d'exiger la conversion de sa fille lors des retrouvailles (II, 3), puis par l'entremise de Nérestan (III, 4), dans une demande de renoncement qui s'apparente de plus en plus à une forme de chantage.

En abordant les rapports stylistiques entre les textes, la critique a souligné la proximité des cavatine et cabalette de *sortita* de l'héroïne (*Amo ed amata io sono/Non è, non è tormento*¹⁴, I, 3-4) et du dialogue avec Fatima (I, 1) (FC, 492-493). C'est aussi la scène de l'interrogation sur l'identité :

Chère Fatime, hélas ! sais-je ce que je suis ?
Le ciel m'a-t-il jamais permis de me connaître ?
Ne m'a-t-il pas caché le sang qui m'a fait naître (I, 1).

Le motif réapparaît lors des retrouvailles, bien qu'une plus grande concision et le sens du concret remplacent l'infinifatif par les adjectifs - que l'anastrophe tend à souligner - et supprime la métonymie :

...Io qui vivea
A me stessa ignota e oscura;
Né un parente mi reggea...¹⁵ (I, 10).

De la part de Zaira, c'est une déclaration d'amour pour celui qui va devenir pour elle *E patria e tempio ed ara*¹⁶ (I, 7). Dans la transition, la réponse d'Orosmane se façonne sur le modèle français (PB, 163) dont l'agencement lapidaire a toutefois plus de quoi déconcerter la promesse que de la rassurer. Les vers

Dopo la gloria io t'amo
Sovra ogni cosa in terra, e amar mi dêi
Sovra ogni cosa tu. Se pari al mio
Fuoco non t'arde...¹⁷ (I, 5)

s'inspirent de la déclaration :

J'atteste ici la gloire, et Zaïre, et ma flamme,
De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme,
De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
De partager mon cœur entre la guerre et vous (I, 2).

Afin de souligner la composante martiale, Romani lui donne la primauté sur le sentiment, tandis que Voltaire met les deux aspects sur un même plan, le relief attribué au succès militaire provenant de la construction en hendiadis où valeur et passion forment les extrêmes d'une déclaration dont deux vers sont entièrement consacrés à l'amour ; prépondérance que l'emprunt de l'anaphore amplifie par une préposition qui, bien que limitée à l'affect, sonne plus contraignante dans sa réitération. Valeureux et amoureux, le sultan est résolu à défendre son couple contre toute atteinte. À la requête de Nérestan :

Je te fais apporter la rançon de Zaïre,
Et celle de Fatime, et de dix chevaliers,
Dans les murs de Solyme illustres prisonniers (I, 4).

le calque

...reco il promesso
Di Zaira riscatto, e insiem di dieci
Cristiani Cavalieri servi in Sorìa¹⁸ (I, 7),

fait répondre : *Prezzo non v'ha che basti/A riscattar costei*¹⁹ (I, 7). Réplique qui, déjà incisive chez Voltaire – *Elle n'est pas d'un prix qui soit dans ta puissance* (I, 4) –, s'atténue stylistiquement par la forme verbale plus concrète, recherchant sans doute un meilleur impact pour le chant ; efficacité que vise également la construction impersonnelle où l'anastrophe s'ouvre sur la connotation pécuniaire.

En réponse, l'amour de Zaira pour Orosmane se révèle auprès de Nerestano dans une antithèse que la tragédie construit à l'impératif, visant déjà le sacrifice : *Amo, e ne sento orrore*²⁰ (I, 14) répond à *Frappe, dis-je ; je l'aime* (III, 4). Déclaration d'amour dont la puissance essaie de trouver le moyen de conjurer toute menace. L'entretien amoureux du couple est ponctué d'exclamations rassurantes :

OROSMANE
E m'ami tu?
ZAIRA S'io l'amo!
S'io l'amo, o Cielo!
OROSMANE Ah! sì.
Ma se tu m'ami...²¹ (II, 2).

En exergue de l'acte II, préparant le dénouement tragique, ces confirmations tourmentées découlent à la fois du dialogue qui réunit le couple et de la précédente entrevue, affectée par l'état de Lusignan :

ZAÏRE.
Seigneur, si vous m'aimez, si je vous étais chère...
OROSMANE.
Si vous l'êtes, ah ! Dieu ! (III, 6),
réagit d'abord le sultan qui s'écrie ensuite :
OROSMANE.

Zaïre, vous m'aimez !

ZAÏRE.

Dieu ! si je l'aime, hélas !

OROSMANE.

[...]

Vous m'aimez !... (IV, 2).

De plus en plus vulnérable, dans le premier cas Zaïre réclame l'authenticité de ses sentiments : *Je n'ai point recherché le trône et la grandeur* (III, 6), métonymie qui revient à la scène des retrouvailles nourrie des larmes versées par le doute : ...*non credere, / Lassa! ch'io pianga un trono...*²² (II, 2). Figure de rhétorique à l'effet plastique particulièrement chère à Romani qui s'en sert dès la strophe d'Orosmane : six vers heptasyllabes reliés par une rime croisée dont la construction anaphorique relaie une signification opposée en italien, quoique l'issue larmoyante en soit identique :

Io troverò nell'Asia
Donna a cui dare un trono,
Che più di te lo meriti,
Che più ne apprezzi il dono,
Che al par di te non cangi
Gli affetti suoi così...²³ (II, 2) ;

Madame, c'en est fait, une autre va monter
Au rang que mon amour vous daignait présenter ;
[...]
Il est trop vrai que l'honneur me l'ordonne,
Que je vous adorai, que je vous abandonne,
Que je renonce à vous, que vous le désirez,
Que sous une autre loi... Zaïre, vous pleurez ? (IV, 2).

Pleurs prémonitoires qui atteignent bientôt le sultan dont le chagrin s'extériorise dans une réponse aussi concise qu'est soudaine l'irruption de son malheur. Chez Voltaire, Corasmin s'adresse toujours à un prince, même au désespoir – *Est-ce vous qui pleurez ? vous, Orosmane ? ô cieux !* (V, 8) –, tandis que Corasmino se montre plus familier – *Tu gemi?*²⁴ (II, 12) – ; la réaction en est pourtant unanime, la tournure italienne tendant à mettre en relief le complément par l'anastrophe qui le projette en avant : *Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux* (V, 8) ; *Il primo pianto io verso*²⁵ (II, 12). Mais rien n'y fait : l'épilogue nocturne retentit dans le cri théâtral d'Orosmane – *Zaira! [...] Mi amava!... e uccisa io l'ho!*²⁶ (II, s.u.) –, en juxtaposant la même soudaine réaction chez le personnage de Voltaire – *Zaïre !... Elle m'aimait ?...* – à la mission plus réfléchie qu'il confie à Nérestan afin de défendre la mémoire posthume de Zaïre : *Dis que je l'adorais, et que je l'ai vengée* (V, 10) (FC, 497).

Indépendamment de la survie de l'opéra au répertoire (PB, 159) et de l'utilisation qu'a pu faire Bellini de sa musique (PB, 181, 193, 195-198, 200, 202-204, 244-245, 252, 279, 285)²⁷, *Zaira* constitue une étape intéressante dans la carrière du compositeur. Œuvre de transition dans son parcours personnel, par sa source et sa structure, elle l'est aussi plus généralement dans l'histoire de l'opéra. En effet, les trois axes d'analyse que nous nous sommes proposé de suivre concordent sur un constat essentiel : la présence d'une esthétique romantique en puissance qui n'ose pas se déclarer encore tout à fait. Le travail accompli par Romani pour la rédaction du livret en fait ressortir la proximité de la tragédie de Voltaire. Le resserrement effectué au niveau de l'agencement des scènes répond néanmoins plus à des exigences d'ordre scénique qu'à la volonté de proposer une trame plus originale. En exploitant d'abord un premier acte de façon suivie, pour reverser ensuite les quatre restants, deux par deux, respectivement dans l'autre moitié de sa première partie et à l'acte II, Romani

ne s'éloigne que peu de son modèle dont il ne retient pas seulement l'unité d'action, si nécessaire à la concision des représentations lyriques, mais aussi l'unité de temps et, dans une certaine mesure, celle de lieu. Du point de vue de la typologie vocale, la partition de Bellini est encore largement redevable d'un goût préromantique que l'attribution du rôle héroïque à une voix féminine vient confirmer. Progressant par petites touches sans véritablement s'imposer, une certaine recherche d'originalité reste donc quelque peu en filigrane, comme dans le cas de la versification du livret. Bien que Romani ait voulu mettre en avant sa fidélité à Voltaire, ceci n'entraîne pas de conséquences considérables sur l'écriture poétique, les calques d'après *Zaïre* étant limités à quelques répliques d'effet, situées à certaines scènes-clés de la trame, et à l'utilisation de rares figures de rhétorique à la valeur poétique souvent discutable. Sans s'être imposée comme une œuvre lyrique phare, *Zaira* s'avère néanmoins un titre particulièrement stimulant, modèle d'un détachement progressif de sa source, afin de s'ouvrir à de multiples suggestions.

Camillo Faverzani
Université Paris 8

1. Sur les circonstances de la création, cf. notamment Pierre BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981, p. 149-158 (pour les renvois dans le texte et dans les notes, nous nous servirons du sigle PB suivi de la référence aux pages).
 2. Cf. Felice ROMANI, *Zaira*, in *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di Olimpio CESCATTI, Milano, Garzanti, 1994, p. 124-139 (nous indiquerons entre parenthèses les actes en chiffres romains et les scènes en chiffres arabes) ; dans les mêmes années, quoique modifié par endroits, ce livret sert aussi la musique de deux autres compositeurs, Alessandro Gandini en 1829 et Saverio Mercadante en 1831 (cf. Guido BUSTICO, *Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani*, in « Rivista musicale italiana », XIV, Torino, Bocca, 1907, p. 248 ; Jeremy COMMONS, *'All his knowledge and study of his art': Mercadante's "Zaira"*, in Saverio MERCADANTE, *Zaira*, London, Opera Rara, ORR 224, 2003, p. 7-8), donnant le jour à des œuvres sur lesquelles nous nous proposons de nous pencher ultérieurement.
 3. Cf. *Zaïre*, in *Œuvres complètes de Voltaire, Théâtre*, Paris, Garnier, 1877, t. I (Nelden, Kraus, 1967), p. 557-618 (nous renvoyons aux actes et scènes respectivement en chiffres romains en arabes).
 4. Sur la question de l'unité de temps chez Romani, cf. Franca CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, in « Contributi dell'Istituto di filologia moderna », 5 (1968), Milano, Vita e Pensiero, p. 492 (sigle FC) ; pour ce qui est de la vraisemblance historique, il serait utile d'apporter d'autres précisions que nous aborderons dans une étude successive (cf. aussi PB, 164).
 5. À notre connaissance, il n'existe pas de traduction récente du livret de *Zaira* en français ; lorsque cela nous semble nécessaire, nous traduisons donc nous-même les didascalies ou les répliques : « à Jérusalem dans le harem du sultan ».
 6. Pour ce genre d'approche, nous nous appuyons sur l'étude de John BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984, p. 178-189.
 7. « Redonne à ton visage » (PB, 164-165).
 8. Cf. le tableau suivant :
- | | | | | | | | | | | |
|-----------|----|----|----|----|----|----|----|-------|-------|-------|
| Zaïre | 11 | dl | Fa | dl | Or | | sc | Né-Lu | | dl | Né | ml | dl | Or | | dl | Fa | dl | Or | | dl | Or | | dl | Fa | | fn | | |
| Orosmane | 13 | | | dl | Za | dl | Né | ml | | dl | Co | | dl | Za | dl | Co | | dl | Za | ml | dl | Co | dl | Za | ml | | dl | Co | fn |
| Nérestan | 5 | | | dl | Or | | dl | Ch | sc | Za-Lu | | dl | Za | | | | | | | | | | | | | | | fn | |
| Corasmin | 5 | | | | | | | | | dl | Or | | | dl | Or | | | | dl | Or | | | | | | dl | Or | fn | |
| Lusignan | 1 | | | | | | | sc | Za-Né | |
| Fatime | 4 | dl | Za | | | | | | | | | | | | dl | Za | | | | | | | | dl | Za | | | fn | |
| Chatillon | 1 | | | | | | dl | Né | | |
- (dl = dialogue ; ml = monologue ; sc = scène ; fn = finale / Za = Zaïre ; Or = Orosmane ;
Né = Nérestan ; Co = Corasmin ; Lu = Lusignan ; Fa = Fatime ; Ch = Chatillon)
9. « Qu'en sera-t-il ? il me quitte !.../Que n'ai-je tenté pour vaincre » (n.t.).
 10. « Quelles divagations !... Ah ! calme-toi » (n.t.)
 11. « Ah ! cruels qui me rappelez à la vie » (PB, 172).

12. Cf. Felice ROMANI, *Proemio dell'autore, Zaira*, in *Tutti i libretti...*, cit., p. 123.
13. « rebelle » (n.t.).
14. « J'aime et je suis aimée/Non, ce n'est pas une torture » (PB, 163).
15. [...] Je vivais ici
M'ignorant moi-même, et à tous inconnue ;
Nul parent ne me soutenait... (n.t.).
16. « Patrie, temple et autel » (n.t.).
17. Après la gloire, c'est toi que j'aime
Au-dessus de toute chose sur la terre, et tu dois m'aimer
Au-dessus de toute chose, toi aussi. Si moindre que le mien
Ne te brûle un feu... (PB, 163 ; n.t.).
18. ...j'apporte la rançon
Promise pour Zaïre, et en même temps pour dix
Chevaliers chrétiens assujettis en Syrie (n.t.).
19. « Il n'est pas de prix suffisant/À la racheter » (n.t.).
20. « J'aime, et j'en suis horrifiée » (n.t.).
21. OROSMANE
M'aimes-tu donc ?
ZAIRA Si je l'aime !
Si je l'aime, ô Ciel !
OROSMANE Ah ! oui,
Mais si tu m'aimes... (n.t.).
22. « ...ne crois pas,/Pauvre de moi ! que je pleure un trône » (n.t.).
23. Je trouverai en Asie
Une femme à qui donner un trône,
Qui plus que toi le mérite,
Qui en apprécie plus la valeur,
Qui ne change pas comme toi
Ses sentiments ainsi... (PB, 169 ; n.t.).
24. « Pleures-tu ? » (n.t.).
25. « Je verse mes premières larmes » (PB, 173).
26. « Zaïre ! [...] Elle m'aimait !... et je l'ai tuée ! » (n.t.).
27. Ce sont deux sujets sur lesquels nous nous proposons de revenir à notre tour dans une ultérieure étude.