

LE DÉNOUEMENT DE *ZAÏRE* DE VOLTAIRE DANS LES TRADUCTIONS ET LES ADAPTATIONS ITALIENNES

Dans une célèbre lettre au *Mercur de France* datée du 25 août 1732, Voltaire écrit : « *Zaïre* est la première pièce de théâtre dans laquelle j'ai pu m'abandonner à toute la sensibilité de mon cœur. C'est la seule tragédie tendre que j'ai faite¹. » Avec une référence implicite au débat sur la tragédie auquel il avait pris part depuis l'*Œdipe*, il ajoute que, avant d'écrire cette tragédie, il ne concevait pas qu'on puisse « avilir l'art de Sophocle » par l'amour, et qu'on puisse préférer Racine à Corneille. Cet abandon complet à la sensibilité expliquerait, selon lui, la facilité avec laquelle la pièce a été rédigée : « le plan [...] de *Zaïre* fut fait en un seul jour et l'imagination, échauffée par l'intérêt qui régnait dans ce plan, acheva la pièce en vingt-deux jours². » Dans l'*Épître dédicatoire* de sa tragédie, Voltaire insiste sur la définition de *Zaïre* en tant que tragédie amoureuse et tendre : « Si *Zaïre* a eu quelque succès, – écrit-il – je le dois beaucoup moins à la bonté de mon ouvrage, qu'à la prudence que j'ai eue de parler d'amour le plus tendrement qu'il m'a été possible³. » *Zaïre* est en fait une tragédie d'une conception assez nouvelle dans le contexte français : elle introduit la dimension moderne et exotique dans le tragique et, mêlant Racine et Shakespeare, elle montre les effets terribles que peut produire la passion amoureuse. Voici comment, dans cette même lettre au *Mercur de France*, Voltaire résume le bouleversement d'Orosmane dans la dernière scène du cinquième acte, lorsqu'il apprend qu'il vient de tuer la sœur de Nérestan et non pas son amante :

1 Voltaire, *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977-1993, vol. 1, p. 357 (c'est moi qui souligne).

2 *Ibid.*, p. 358.

3 Voltaire, *Épître dédicatoire à M. Fakener*, marchand anglais, depuis ambassadeur à Constantinople (*Œuvres complètes de Voltaire / Complete Works of Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1988, vol. 8, p. 396).

À ce mot de sœur, *Orosmane est comme un homme qui revient d'un songe funeste* ; il connaît son erreur ; il voit ce qu'il a perdu ; il s'est trop abîmé dans l'horreur de son état pour se plaindre. Nérestan et Fatime lui parlent ; mais de tout ce qu'ils disent *il n'entend autre chose, sinon qu'il était aimé*. Il prononce le nom de Zaïre, il court à elle ; on l'arrête, *il retombe dans l'engourdissement de son désespoir*. « Qu'ordonnes-tu de moi ? » lui dit Nérestan. Le soudan, après un long silence, fait ôter les fers à Nérestan, le comble de largesses, lui et tous les chrétiens, et se tue auprès de Zaïre¹.

On voit que, dans son récit, Voltaire fait tout reposer sur une espèce de folie muette qui affecterait son personnage. Orosmane – dit-il – est comme un homme qui se réveille d'un cauchemar, il n'est pas à même de parler, il ne sait opposer aux autres personnages que « l'engourdissement de son désespoir ». Cependant, lorsqu'on lit ou que l'on voit la pièce, on s'aperçoit que les choses vont un peu différemment. Bien qu'accablé, Orosmane garde une lucidité suffisante pour tenir un assez long discours à Nérestan où il est question de son crime et de son repentir. Après quoi il se tue, prononçant encore quelques mots qui n'ont pas pour objet Zaïre – ainsi que l'on pourrait s'y attendre – mais le sort de Nérestan, et donc l'honneur qui règle les rapports entre chevaliers chrétiens et musulmans :

CORASMIN

Mais, seigneur...

OROSMANE

Obéis, et ne réplique pas ;

Vole, et ne trahis point la volonté suprême

D'un soudan qui commande, et d'un ami qui t'aime ;

Va, ne perds point de temps, sors, obéis...

(À Nérestan)

Et toi,

Guerrier infortuné, mais moins encor que moi,

Quitte ces lieux sanglants ; remporte en ta patrie

Cet objet que ma rage a privé de la vie.

Ton roi, tous tes chrétiens, apprenant tes malheurs,

N'en parleront jamais sans répandre des pleurs.

Mais si la vérité par toi se fait connaître,

En détestant mon crime, on me plaindra peut-être.

Porte aux tiens ce poignard, que mon bras égaré

1 Voltaire, *Correspondance*, op. cit., vol. 1, p. 364 (c'est moi qui souligne).

A plongé dans un sein qui dut m'être sacré ;
 Dis-leur que j'ai donné la mort la plus affreuse
 À la plus digne femme, à la plus vertueuse,
 Dont le ciel ait formé les innocents appas ;
 Dis-leur qu'à ses genoux j'avais mis mes États ;
 Dis-leur que dans son sang cette main s'est plongée ;
 Dis que je l'adorais, et que je l'ai vengée.

(*Il se tue.*)

(*Aux siens.*)

Respectez ce héros, et conduisez ses pas.

NÉRESTAN

Guide-moi, Dieu puissant ! je ne me connais pas.
 Faut-il qu'à t'admirer ta fureur me contraigne,
 Et que dans mon malheur ce soit moi qui te plaigne¹ !

Remarquons que dans ce modèle de *Zaïre* qu'est l'*Othello* de Shakespeare² – modèle éloigné mais bien présent à Voltaire³ – c'est justement à Desdémone déjà morte que le Maure de Venise, après s'être frappé, adresse ses derniers mots :

*I kissed thee ere I killed thee. No way but this :
 Killing myself, to die upon a kiss.*

(He kisses Desdemona and dies⁴.)

La conduite du personnage de Shakespeare a sans doute une plus grande vraisemblance à nos yeux : de façon émouvante, elle exprime un dernier témoignage amoureux de la part de celui qui a tué l'être aimé, et relève d'un type de réaction qui nous paraît plus plausible du point de vue psychologique. Ce parallèle hâtif entre le finale de Shakespeare et celui de Voltaire ne fait que montrer une fois de plus la distance bien connue qui existe entre la dramaturgie anglaise, fondée sur une conception

1 Voltaire, *Zaïre*, acte V, sc. dernière (*Œuvres complètes de Voltaire, op. cit.*, vol. 8, p. 522-523).

2 Il existe, sous le titre de *The Tragedy of Zara* (1736), une traduction anglaise de *Zaïre*, par Aaron Hill (1685-1754). Voltaire en demande plusieurs fois des nouvelles à Thieriot (voir Voltaire, *Correspondance, op. cit.*, vol. 1, p. 748 [lettre du 10 mars 1736], p. 753 [lettre du 16 mars 1736], p. 760 [lettre du 20 mars 1736]).

3 Sur cette question, voir *Œuvres complètes de Voltaire, op. cit.*, vol. 8, p. 302-310.

4 William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 964 [« Je t'ai embrassée avant de te tuer ; il ne me reste que ceci, / Me tuant, mourir sur un baiser. (*Il meurt.*) » ; trad. franç. : Shakespeare, *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, vol. 1 (« Tragédies »), p. 1297].

plus libre de l'action scénique, et la dramaturgie qui s'est imposée en France au XVII^e siècle sous l'influence d'Aristote, Cicéron et Quintilien, plus liée à la conception rhétorique classique de l'*ars dicendi*. Comme l'a très bien expliqué Marc Fumaroli, entre 1630 et 1660 la scène tragique française connaît un « dépouillement ascétique [qui va de pair] avec un essor extraordinaire de l'intérêt pour les questions d'éloquence et de rhétorique : la scène devient la mise à l'épreuve [...] des pouvoirs du verbe rhétorique abandonné à ses seules forces¹ ». Puis il poursuit : « Tout le vertigineux paradoxe du théâtre classique français consiste à fonder la visibilité théâtrale sur la seule magie du verbe oratoire. [...] Le dépouillement extérieur crée les conditions favorables au déploiement somptueux du verbe rhétorique, dont la finalité est de créer dans l'esprit du spectateur auditeur *le relief de la vision intérieure*². » Nulle surprise, donc, qu'Orosmane bouleversé et mourant garde le décor dans le geste et la sobriété dans l'éloquence.

Cependant il ne faut pas oublier que c'est justement à partir du *tendre* et *larmoyant* Racine – c'est ainsi qu'on le définissait à l'époque – que cette conception rhétorique de l'action théâtrale sur laquelle Fumaroli met l'accent connaît les débuts de sa crise historique. Une crise dont les effets éclateront pleinement à l'époque romantique et qui engage le théâtre tragique dans la voie des larmes et de l'émotion ; elle aboutira à l'affirmation d'une irréductibilité de la sensibilité de l'individu au répertoire canonique des passions et de leurs expressions figées. Au cours du XVIII^e siècle, à la conception rhétorique du héros dramatique va succéder une conception plus psychologique du sujet, liée à l'influence des idées de Locke et à une notion de l'expérience subjective qui laisse derrière elle la configuration du héros classique – qu'on songe aux positions de Rousseau ou de Diderot sur la langue et sur le théâtre. Or, il est indéniable que le Voltaire des années 1730 se situe beaucoup plus près de la conception rhétorique classique que de celle, psychologique et larmoyante, de la dramaturgie moderne – plus proche de Corneille que de Diderot, pourrions-nous dire de manière schématique. Il n'en reste pas moins, on l'a rappelé, qu'il introduit dans le code classique des nouveautés importantes. Et que – compte tenu des considérations de

1 Marc Fumaroli, « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, juillet-septembre 1972 (3), p. 226.

2 *Ibid.*, p. 230-231 (souligné dans le texte).

Lessing sur le « style de chancellerie » de l'amour¹ » qu'on retrouverait dans le théâtre de Voltaire – l'intention de l'auteur de *Zaïre* consiste vraiment à rejeter la galanterie et à mettre au premier plan l'amour et l'émotion, à faire ressortir la force du tragique au-delà des conventions de l'interprétation qui s'étaient imposées – même si, hélas, cette intention reste en grande partie velléitaire. Ceci nous ramène à l'écart que nous avons relevé en confrontant le récit de la mort d'Orosmane que Voltaire fait dans la lettre au *Mercure de France* et sa réalisation scénique effective. La lettre évoque un individu hors de lui et presque incapable de parler, alors que la scène nous montre un personnage qui parvient très bien à se maîtriser et qui, jusqu'à son dernier moment, n'oublie pas les lois de l'honneur. Le correspondant du *Mercure de France* ne cesse de répéter que l'objectif de la pièce est moins d'éblouir que d'émouvoir les spectateurs² et que l'auteur de théâtre ne peut que s'adapter au code stylistique et dramaturgique dont il dispose ; code dans lequel Voltaire se reconnaît d'ailleurs tout à fait en dépit de ses polémiques, et dont il restera le représentant le plus célèbre et le défenseur le plus conséquent pendant la seconde moitié du siècle.

À propos de ce code dramatique, il peut être intéressant d'analyser comment la version italienne de *Zaïre* la plus réussie du XVIII^e siècle – version que Voltaire ignore dans sa correspondance – s'éloigne de la version originale en introduisant un changement dans le finale qui n'est un détail qu'en apparence et qui, en réalité, faillit faire basculer tout le sens de la pièce. Je me réfère à la traduction du comte Gasparo Gozzi (1713-1786) – frère de Carlo, l'auteur des célèbres *Fiabe teatrali* (1761-1765) –, publiée pour la première fois à Venise en 1749³ et, ensuite, plusieurs fois réimprimée au XVIII^e (huit réimpressions) et au XIX^e siècle (dix réimpressions). Eugène Bouvy, dans un article de pionnier sur les

1 Voir Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 57 (la quinzième et la seizième livraison du vol. 1 sont consacrées à *Zaïre*).

2 C'est là une attitude que Voltaire affiche toujours. Voir, par exemple, la lettre à Formont du 20 décembre 1738 : « Je me flatte du moins que le compas des mathématiciens ne sera jamais la mesure de mes vers ; et si vous avez versé quelques larmes à *Zaïre* ou à *Alzire*, vous n'avez point trouvé parmi les défauts de ces pièces-là l'esprit d'analyse, qui n'est bon que dans un traité de philosophie, et la sécheresse, qui n'est bonne nulle part » (Voltaire, *Correspondance*, op. cit., vol. 1, p. 1324).

3 *Zaira*, Tragedia del signor di Voltaire ridotta dal francese ad uso del teatro italiano, Venezia, 1749.

traductions italiennes de *Zaïre* paru en 1901, observait déjà que « [l]a traduction de Gasparo Gozzi, écrivain depuis longtemps classé comme l'un des meilleurs du *Settecento*, est certainement la plus littéraire¹. » Ainsi qu'on peut le lire dans le frontispice de la première édition, il s'agit d'une traduction « *ad uso del teatro italiano* » (« faite pour être représentée au théâtre italien »). Et c'est justement pour cette raison qu'elle est plus intéressante pour nous. À la différence des autres traductions que j'ai pu vérifier – il y en eut une quinzaine entre la seconde moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle – celle-ci modifie la division des scènes, ajoute et supprime des vers avec une certaine fréquence. Ce sont là des changements dont l'éditeur des *Œuvres* de Gozzi soutient le bien-fondé en prétendant qu'ils ont été justifiés « *dall'accoglienza ch'ebbe questa tragedia in tutte le rappresentazioni* » (« par l'accueil que cette tragédie a eu toutes les fois qu'elle a été représentée² »). Une comparaison analytique du texte de Voltaire avec le texte italien pourrait être très instructive. Mais puisque nous nous intéressons ici aux changements du finale, je me bornerai à quelques considérations sur la dernière scène du cinquième acte (la dixième chez Voltaire et la huitième chez l'Italien).

La variation la plus significative concerne la conduite d'Orosmane après qu'il s'est frappé. Comme nous l'avons vu, Voltaire fait prononcer un seul vers au personnage mourant : « Respectez ce héros, et conduisez ses pas », dit-il aux siens. Et voici la version de Gozzi³ :

SCENA ULTIMA

[..]

OROSMANE

[..] e fa palese ch'io

L'avea de' regni miei fatta Signora,

Ch'io l'adorai, ch'io la trafissi, Oh Dio!

E ch'ebbi petto ancor di vendicarla.

(Si ferisce.)

NERESTANO

Oimé, feroce cor! Dove son io?

-
- 1 Eugène Bouvy, « *Zaïre en Italie* », *Bulletin italien*, XXIII, 1, janvier-mars 1901, Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux, p. 22.
 - 2 Voir l'avis « *Il libraio ai lettori* » au début du t. III des *Opere in versi e in prosa del signor conte Gasparo Gozzi, Veneziano, dedicate a Sua Eccellenza il sig. Gabriele Fersetti*, Venezia, Bartolommeo Occhi, 1758.
 - 3 *Ibid.*, p. 61-62.

OROSMANE

*Onorate costui, siategli guida.
 Questo mortale orror che per le vene
 Tutte mi scorre, omai non è dolore
 Che basti ad appagarti, anima bella.
 Feroce cor, cor dispietato, e misero,
 Paga la pena del delitto orrendo.
 Mani crudeli... oh Dio... Mani, che siete
 Tinte del sangue di sì cara donna,
 Voi... voi... dov'è quel ferro? Un'altra volta
 In mezzo al petto... Oimè dov'è quel ferro?
 L'acuta punta...
 Tenebre, e notte...
 Si fanno intorno...
 Perché non posso...
 Non posso spargere
 Il sangue tutto?
 Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
 Dove sei? ... più non posso... oh Dio, non posso...
 Vorrei... vederti... io manco, io manco oh Dio!*

NERESTANO

*Scorgimi, o Ciel; son fuor di me, mi sforza
 Il tuo furore ad ammirarti; e cinto
 Da' mali miei, te pur compiangio, o misero.
 Sorella, ah! vengo forse a morir teco¹.*

Dans la *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing juge la traduction de Gozzi soignée et élégante², et il ajoute que dans aucune autre langue on ne

- 1 « SCÈNE DERNIÈRE. [...] / OROSMANE. [...] et fais savoir à tous / Que je lui avais donné tous mes royaumes, / Que je l'adorais et que je l'ai frappée, oh Dieu! / Et que j'ai eu la force de la venger / (*Il se frappe.*) // NÉRESTAN. Hélas, cœur cruel! Où suis-je? / OROSMANE. Respectez ce héros, conduisez ses pas. / Cette horreur mortelle qui dans toutes mes veines / Coule, ne saurait être une douleur / Qui puisse t'assouvir, ô belle âme. / Cœur cruel, cœur sans merci, et malheureux, / Purge la peine de ton crime horrible. / Mains cruelles... oh Dieu... Mains, qui êtes / Teintes du sang de celle qui me fut si chère, / Vous... vous... ce poignard, où est-il? Encore une fois / Dans ma poitrine... Hélas, où est ce poignard? / La pointe aiguë... / Ténèbres, et nuit... / Descendent tout autour... / Que ne puis-je... / Ne puis-je verser / Tout mon sang? / Oui, oui, je le verse tout, ô mon âme, / Où es-tu?... je ne puis plus... oh Dieu, je ne puis... / Je voudrais... te revoir... je me meurs, je me meurs, oh Dieu! // NÉRESTAN. Regarde-moi, ô Ciel; je suis hors de moi, / Ta fureur m'oblige à t'admirer; et bien que ceint / De mes malheurs, je te plains, ô misérable. / Ma sœur, ah! peut-être je viens mourir avec toi. » (Dans ce cas, comme dans le cas suivant du livret de Felice Romani, c'est moi qui traduis).
- 2 « Le Comte Gozzi a traduit *Zaïre* en italien avec beaucoup d'exactitude et d'élégance » (Gotthold Ephraïm Lessing, *op. cit.*, p. 61).

saurait exprimer les tendres lamentations de Zaire avec plus d'émotion¹. Cependant il se moque un peu de la liberté que le traducteur a prise dans le finale, lequel paraît, à son goût allemand, inutilement boursoufflé. Voici son commentaire :

Après qu'Orosmane s'est frappé de son poignard, Voltaire ne lui fait prononcer que quelques mots pour nous rassurer sur le sort de Nérestan. Que fait Gozzi ? En bon Italien, il a sans nul doute estimé que faire expirer si paisiblement un Turc nuisait à l'intérêt. Aussi prête-t-il à Orosmane une tirade pleine d'exclamations et de gémissements désespérés. [...] Il y a bien de l'étrangeté dans cet écart entre le goût allemand et le goût italien. Voltaire paraît trop court à l'Italien ; à nous autres allemands, il semble trop long. À peine Orosmane a-t-il dit : « Je l'adorais et je l'ai vengée », à peine s'est-il porté le coup fatal que nous baissons le rideau².

D'après Lessing, pour le goût italien Voltaire n'est pas suffisamment expansif, pour le goût allemand il l'est trop. Mais en fait, chez l'Italien, il n'est pas question que d'une plus grande longueur, ainsi que l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg* le remarque. Celle-ci entraîne une caractérisation du héros différente par rapport au texte français. Et, par conséquent, une modification de la catastrophe qui n'est pas négligeable. Alors que, chez Voltaire, les derniers mots d'Orosmane renvoient à la dimension sociale de l'honneur, chez Gozzi le personnage, après s'être adressé à Nérestan, revient sur son propre moi et s'arrête sur son malheur. Il engage un dialogue avec l'âme de la femme qu'il a tuée (à moins que ce ne soit avec sa propre âme), et son discours devient de plus en plus haletant. Il s'enveloppe dans son désespoir non sans en retirer une sorte de dédommagement narcissique ; il évoque des images ténébreuses et sanglantes qui symbolisent la cruauté de sa fin prochaine. L'Orosmane de Gozzi déploie avec emphase sa souffrance sous les yeux des spectateurs. Chez lui, le plaisir théâtral consiste moins dans l'identification avec un héros qui se sublime par la maîtrise de soi, et qui fait preuve d'une parfaite retenue (ainsi qu'il arrive chez Voltaire), que dans l'empathie douloureuse avec un héros qui étale son désespoir au public.

1 « Dans quelle langue de tendres plaintes peuvent-elles rendre un accent plus émouvant que dans celle-ci ? » (*id.*).

2 *Id.*

Dans la mesure où le sens de la catastrophe ne peut que rebondir sur l'œuvre tout entière, l'accent sémantique de celle-ci s'en trouve altéré. Dans la *Zaïre* de Voltaire le fil amoureux s'entrelace au discours philosophique qui a pour objet – disons-le de manière schématique – le relativisme des civilisations et des religions. De façon cohérente, les derniers mots d'Orosmane, soucieux de la liberté de Nérestan et des siens, mettent sur un pied d'égalité l'Orient et l'Occident, sous le signe des valeurs les plus hautes de l'honnêteté chevaleresque. En revanche, Gozzi accentue l'isolement de la victime qui succombe aux coups de la destinée tout en se rachetant par son sacrifice. Se rattachant aux sources anciennes du tragique, le poète italien montre un héros finalement impuissant, écrasé par le poids terrible du *fatum*. D'un côté nous avons affaire à un tragique qui, à la fin, s'ouvre en direction des relations historiques réglées par l'honneur et la modération ; de l'autre, le tragique semble emporter toute valeur historique et humaine, et il nous ramène vers le mystère de la destinée et l'angoisse de la mort. Remarquons, pour finir, que la *Zaïre* française se termine sur l'admiration que Nérestan, en trois vers, avoue éprouver malgré lui pour le tueur de sa sœur – extrême affirmation de la sublimation généreuse et de la civilisation sur la furie barbare des passions. Gozzi, quant à lui, fait prononcer au personnage un quatrième vers – « *Sorella, ah ! vengo forse a morir teco* » (« Ma sœur, ah peut-être je viens mourir avec toi ») – où l'admiration, qu'il attribue lui aussi à Nérestan, semble à son tour dépassée par l'attraction de la mort.

J'ai essayé de montrer comment, dans la version italienne de *Zaïre* la plus réussie du XVIII^e siècle, l'ajout de quelques vers au dernier acte modifie profondément le dénouement et, donc, le sens même de la pièce. En fait, la conduite différente du héros face à la mort dans les deux textes ne fait que refléter la différence entre deux systèmes dramatiques. Dans la lettre au *Mercure de France* que j'ai évoquée plus haut, Voltaire explique le silence d'Orosmane sur sa propre condition du fait qu'« il s'est trop abîmé dans l'horreur de son état pour se plaindre¹ ». Il n'empêche que cette prétériorité du personnage, plus encore que l'expression efficace d'un excès de douleur, paraît plutôt une marque de la conception rhétorique et *bienséante* du tragique français. Un tragique qui, sous la plume de l'auteur de *Zaïre*, est d'ailleurs en train de

1 Voltaire, *Correspondance*, op. cit., vol. 1, p. 364.

se transformer en drame philosophique et sentimental. En revanche, si l'exhibition de la douleur que Gozzi prête à son Orosmane est absolument conventionnelle et semble trop s'inspirer du style scolastique, elle relève néanmoins d'une conception du tragique qui affiche davantage son ancienne matrice religieuse. Chez l'Italien, le déchaînement des passions est encore conçu davantage comme une punition divine que comme une marque du caractère et des coutumes.

Pour conclure, je voudrais envisager rapidement l'adaptation de *Zaïre* pour le théâtre musical que l'on doit à Felice Romani (1788-1865). Romani fut le librettiste d'opéra italien le plus renommé de la première moitié du XIX^e siècle. Il fournit des textes à Rossini, à Bellini (dont *Norma*, tirée de la tragédie d'Alexandre Soumet), à Donizetti et à Verdi. Or, c'est justement pour Bellini qu'il adapta le texte de Voltaire en deux actes – texte qui fut ensuite mis en musique par d'autres compositeurs dont le plus connu est Giuseppe Saverio Mercadante. La première eut lieu à Parme le 16 mai 1829. Comme le style musical dominant à l'époque était encore celui de Rossini, ce fut un fiasco et Bellini utilisera une partie de la musique pour son opéra suivant, *I Capuleti e i Montecchi*. Dans le dernier acte, Romani semble suivre de près Gozzi, plus que Voltaire : avant qu'Orosmane ne se tue, il lui fait prononcer des vers où il se plaint de son sort, s'accuse et se désespère à cause de la fin de l'innocente Zaïre. Mais, en fait, Romani s'éloigne dans la même mesure de ses deux devanciers du XVIII^e siècle. À cette date, et en raison de la transcodification générique dont le texte est l'objet, le tragique s'est complètement délayé dans le mélodramatique, qui sollicite les spectateurs par les grosses ficelles des émotions faciles. Voici les derniers vers de la version de Romani¹ :

SCENA XIII

Zaira accompagnata da Fatima, indi Nerestano e detti.

[..]

NERESTANO

*O mia Zaira ! Or seguimi,
Fuggiam da queste porte.*

1 *Zaira*, tragedia lirica in due atti, Firenze, F. Giachetti, 1836, p. 41-42. – Il existe une autre édition : *Zaira, tragedia lirica in due atti, musica del maestro Bellini, poesia di Felice Romani*, Napoli, Giuseppe D'Ambra, 1858, p. 159-161. – Ces deux textes sont identiques et fort probablement conformes à l'édition originale.

ZAIRA

*Ab! Sì... partiam solleciti;
L'ombra ci copre...*

OROSMANE

(Precipitandosi sopra Zaira.)

E morte.

(La ferisce.)

ZAIRA, NERESTANO, FATIMA

Ab!

SCENA ULTIMA

Al grido di Zaira, di Nérestano e di Fatima,
escono da varie parti gli schiavi, e le guardie con faci.

NERESTANO

Che mai festi, o barbaro!

OROSMANE

Punita è l'infedel.

ZAIRA

Fratello!... io moro...

TUTTI

Abi misera!

OROSMANE

Fratello a lei!

CORO

Fratel!

NERESTANO

Io l'era... io l'era... uccidimi...

Offro a' tuoi colpi il petto.

OROSMANE

Zaira!

CORASMINO

Vieni : involati

Al sanguinoso obbietto

OROSMANE

Zaira!

CORASMINO

A lui nascondasi.

ORSMANE

Mi amava!... e uccisa io l'ho!

(Rimane immobile, inorridito e come fuor di sé;
prorompe quindi in un grido e s'aggira smanioso.)

Un grido d'orrore

D'intorno rimbomba :

Tremendo sul core

Un peso mi piomba ;

Quel sangue innocente

S'innalza fremente.

M'incalza com'onda

Fuggirlo non so...

O cielo, fa scempio

D'un mostro, d'un empio!

Il sangue che gronda

Vendetta gridò.

CORASMINO, CORO

Deb! Soffri...

ORSMANE

Partite.

CORASMINO, CORO

Deb! Senti...

ORSMANE, TUTTI

O notte funesta,

Qual Dio ti guidò!

ORSMANE

Zaira!

CORO

Ti arresta!

ORSMANE

Ti seguo

(Si uccide.)

TUTTI

Spirò!

(Cala il sipario¹.)

1 «SCÈNE XIII. *Zaire accompagnée de Fatime, puis Nérestan et les précédents.* [...] NÉRESTAN. Ô ma Zaire! Maintenant suis-moi, / Fuyons par ces portes. / ZAÏRE. Ah! Oui... partons, vite; / L'ombre nous cache... // OROSMANE, *se jetant sur Zaire.* Et la mort. (*Il la frappe.*) // ZAÏRE, NÉRESTAN, FATIME. Ah! // SCÈNE DERNIÈRE. *Au cri de Zaire, de Nérestan et*

Dans ce livret, l'assassinat de Zaïre a perdu toute sa signification philosophique ou métaphysique ; il est devenu simplement un meurtre d'amour, aussi poignant que marqué par la banalité de cette passion : « *Mi amava !... e uccisa io l'ho !* » (« Elle m'aimait !... et je l'ai tuée ! »), s'exclame Orosmane. Remarquons qu'ici ce personnage oublie tout à fait le problème de la libération de Nérestan et des siens : le thème de l'honneur chevaleresque, aussi bien que celui du relativisme culturel, sont devenus secondaires dans cet opéra. Quant à la plainte finale d'Orosmane, plus elle prétendrait élever l'horreur du personnage à la hauteur du ton tragique, plus elle paraît vide à nos yeux. C'est sans doute pour cette raison que Bellini, en dépit de son immense génie musical, ne parvient à écrire qu'une *cabaletta* assez médiocre pour ces derniers vers, alors que tout de suite après la mort du personnage, l'espace d'un moment, une mélodie sublime confiée à la clarinette réussit à exprimer l'atrocité du crime de la jalousie et à nous émouvoir. Que la musique y arrive si les mots n'y peuvent aller, pourrait-on dire en paraphrasant Montaigne. Dans l'impuissance d'une parole tragique qui s'est désormais vidée de son sens, et dans sa substitution par l'émotion plus immédiate que la musique peut réaliser, il convient de voir un signe de la décadence qui, à cette époque, marque le genre de la tragédie.

Gianni IOTTI
Université de Pise

de Fatime, des esclaves arrivent de partout ; et des soldats avec des torches.) NÉRESTAN. Qu'as-tu fait, barbare ! // OROSMANE. L'infidèle a été punie. // ZAÏRE. Frère !... je me meurs... // TOUS. Ah, malheureuse ! // OROSMANE. Son frère ! // CHŒUR. Frère ! // NÉRESTAN. Je l'étais... je l'étais... tue-moi... / Je me rends à tes coups. // OROSMANE. Zaïre ! // CORASMIN. Viens : éloigne-toi / De cet objet sanglant. // OROSMANE. Zaïre ! // CORASMIN. Qu'elle lui soit cachée. // OROSMANE. Elle m'aimait !... et je l'ai tuée ! (*Il reste immobile, horrifié et comme hors de lui ; puis il pousse un cri et il commence à se déplacer fébrilement.*) Un cri d'horreur / Résonne partout : / Terrible sur mon cœur / Un poids tombe ; / Quel sang innocent / S'élève en frémissant. / Me harcèle comme une onde / Je ne peux le fuir... / Ô ciel, mas-sacre / Ce monstre, ce sacrilège ! / Le sang versé / Vengeance a crié. // CORASMIN, CHŒUR. De grâce ! Souffre... / OROSMANE. Partez // CORASMIN, CHŒUR. De grâce ! Écoute... // OROSMANE, TOUS. Ô nuit effroyable, / Quel Dieu t'apporta ! // OROSMANE. Zaïre ! // CHŒUR. Arrête ! // OROSMANE. Je te suis. (*Il se frappe.*) // TOUS. Il est mort ! (*Rideau*) ».