

ENTRE GRAND SIÈCLE ET GRAND OPÉRA :
UNE ÉTAPE ITALIENNE
Quelques considérations sur un double dialogue interculturel
autour de la personnalité de Gaetano Donizetti
(*Poliuto* - *Les Martyrs*)

La création de *Poliuto*¹, *opera seria* en trois actes de Gaetano Donizetti sur un livret de Salvatore Cammarano, a connu de si nombreux obstacles qu'elle s'est vue devancer par l'adaptation en français d'Eugène Scribe sur la musique du même compositeur : *Les Martyrs*² (1840). Librement inspiré de la tragédie de Pierre Corneille *Polyeucte martyr*³ (1643), l'opéra italien aurait dû voir le jour au *Teatro San Carlo* de Naples le 26

1 Cf. la première édition napolitaine : *Poliuto*. / tragedia lirica, / In tre atti. / da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo. / Napoli / Dalla Tipografia Flautina. 1848. Nous citerons cependant d'après la publication en volume de *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 941-956, et indiquerons entre parenthèses les actes en chiffres romains et les scènes en chiffres arabes.

2 Cf. la première édition parisienne : *Les Martyrs*, / opéra en quatre actes, / Paroles traduites par M. Eugène Scribe, / Musique de M. Donizetti, / [...] / représenté pour la première fois / Sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, / Le 10 avril 1840. Paris. / Chez Schonenberger, Éditeur de musique, Commissaire, / 1840. (le jour de la création - le 10 de ce mois - est volontairement omis par l'éditeur qui craignait sans doute un énième report de celle-ci) ; nous citerons aussi d'après *Tutti i libretti...*, cit., pp. 1067-1088, et nous référerons aux actes et aux scènes de la même manière que pour *Poliuto*.

3 Nous renvoyons aux *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Paris, Gallimard, 1980, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol. - I, pp. 971-1050 (outre les actes et les scènes, nous donnerons également le renvoi aux vers).

septembre 1838⁴. Récemment engagé par l'imprésario Domenico Barbaja, le ténor Adolphe Nourrit aurait personnellement pris part à la conception de la trame du livret⁵. Définitivement prêt pour le 10 juillet, le texte - dont la versification est de toute façon de Cammarano - est rejeté le 11 août (JB, 48), apparemment par la volonté du roi Ferdinand II (WAV, 120) qui répugnait à voir l'histoire de deux martyrs représentée à la scène (JB, 48). Ceci plonge Donizetti dans une profonde crise, puisque, méditant depuis quelque temps de partir pour Paris, le compositeur voit dans cette censure le signe d'un prochain refus de l'autorisation de faire ce voyage (WAV, 120). Il n'en fut rien, étant donné que le compositeur rejoint Paris moins d'un mois après le 30 septembre. A cette date il avait présenté au public napolitain une version retouchée d'un opéra nouveau pour Naples mais déjà créé à Venise en 1837 : *Pia de' Tolomei* du même Cammarano (WAV, 121)⁶. Cependant, les appréhensions du compositeur n'étaient pas tout à fait infondées puisque toutes les solutions envisagées avaient rencontré des problèmes de censure : les opéras alternatifs qu'il avait prévus⁷ et le camouflage de ce même *Poliuto* dans une oeuvre où les chrétiens deviendraient des zoroastriens n'avaient pas été retenus (WAV, 121). N'ayant enfin pas recours à un livret inoffensif, comme ce fut le cas déjà à Naples pour *Maria Stuarda* (1834) (WAV, 78), et proposant une oeuvre non originale, Donizetti se trouvait dans une situation d'inexécution du contrat, ce qui aurait pu entraîner un long différend juridique (WAV, 122).

4 Cf. pour la plupart des références à la chronologie, la biographie de Donizetti par W. ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*, Cambridge, University Press, 1982, que nous utilisons dans sa traduction en italien : W. ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, trad. di F. Lo Presti, Torino, EDT, 1986, p. 120 (pour les citations dans le texte et dans les notes, nous nous servons du sigle WAV, suivi de la référence renvoyant aux pages). La distribution de cette soirée aurait dû être la suivante : Adolphe Nourrit (ténor), Giuseppina Ronzi-De Begnis (soprano) et Paul Bernard Barroilhet (baryton) respectivement dans le rôle titre et dans ceux de Paolina et de Severo (cf. aussi la lettre n. 291 (8 mai 1838) de Donizetti à Antonio Vasselli in G. ZAVADINI, *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, p. 469- pour les autres renvois, nous ferons suivre le sigle GZ du numéro de la lettre en italique, de la date et du renvoi aux pages-).

5 Cf. J. BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg, University Press, 1984, p. 4-6 (JB).

6 Sur cette reprise, cf. aussi notre article : *Mi volesti sventurato ? Sur la "Pia de' Tolomei" de Gaetano Donizetti*, in : «Les Langues Néo-Latines», LXXXVI, IV, 283 (1992) p. 47.

7 *Lucrezia Borgia* (1833), transformé en *Elisa Fosco* (GZ, 311 (s.d. ; mais : 25.08.38), 486-487), ou encore la version remaniée de *Gabriella di Vergy* (1826, 1838) (WAV, 120).

Le départ du compositeur pour Paris marque aussi la fin de sa collaboration avec Cammarano, exception faite pour *Maria di Rohan*⁸. Se séparant, les deux hommes ont dû croire que *Poliuto* ne verrait jamais le jour de leur vivant sur une scène italienne. C'est pour cela que chacun se sent autorisé à exploiter son travail à d'autres fins. Le librettiste se sert ainsi de certains vers de la pièce pour *La vestale*⁹ (1840) de Saverio Mercadante, *Saffo*¹⁰ (1840) de Giovanni Pacini, *Il proscritto*¹¹ (1842) e *Il reggente*¹² (1843) encore pour Mercadante¹³.

Quant à Donizetti, il avait conçu la partition de façon à pouvoir facilement la remanier selon le goût du grand opéra, cher au public parisien¹⁴. Il avait en effet préparé son séjour depuis longtemps et l'expérience avec la censure napolitaine ne faisait que rendre ce départ plus heureux. A Paris, il avait un agent et avait déjà fait représenter quelques-uns de ses succès au Théâtre-Italien¹⁵. Dès son arrivée, le compositeur est occupé par les répétitions de *Roberto Devereux* (1837) dans cette même salle où, au début de 1839, il verra la représentation de *L'elisir d'amore* (1832) (WAV, 127-128). Pendant l'été, le Théâtre de la Renaissance met en scène *Lucia di Lammermoor* en français (WAV, 129-

8 Mais il s'agit d'un projet datant de 1837, repris pour Vienne en 1843 (JB, 50 ; WAO, 331).

9 Cf. *La vestale*, / Tragedia lirica in tre atti / da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo / Nell'inverno del 1840. / Napoli / Dalla Tipografia Flautina / 1840. : la strophe de la cabalette de Paolina *Perché di stolto giubilo* (I,5) est intégralement reprise par Emilia dans son duo avec Giunia (I, 3), ainsi que le chœur *Plausi all'inclito Severo* (I, 6) est transformé en *Plauso al duce vincitor* en l'honneur de Decio (I, 4) ; la prière de Giunia *Se fino al Cielo ascendere* (II, 1) est calquée sur celle de Poliuto *D'un'alma troppo fervida* (I, 2), avant que Decio (II, 3) ne reprenne la cabalette de Severo *No, l'acciar non fu spietato*. (I, 7).

10 Nous avons pu consulter l'édition : *Saffo* / Tragedia lirica / in tre parti / da eseguirsi sulle scene / del Teatro Valle / nell'autunno dell'anno 1841 / Parole di Salvatore Cammarano / Musica del maestro Cav. Giovanni Pacini / Roma 1841. ; où l'aria *di sortita* de Paolina *Di quai soavi lagrime* (I, 4) fournit les vers d'une partie du duo Saffo-Climene (II, 2).

11 Cf. *Il proscritto*. / Melodramma Tragico in tre atti. / Da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo. / Napoli. / Dalla Tipografia Flautina. / 1842. ; où l'aria *di sortita* de Severo *Di tua beltade immagine* (I, 6) donne matière à celle d'Arturo *Son del tuo volto immagine* (I, 3).

12 Cf. *Il reggente* / Tragedia lirica in tre atti / da rappresentarsi / nel / Regio Teatro / il Carnevale del 1842-43 / [...] / Torino, Per i Fratelli Favale Tipografi dell'Impresa dei R. Teatri. ; où le cantabile d'Amelia *Ei non vegga il pianto mio...* dans son duo avec le Reggente, ainsi que la cabalette qui en suit – *Quest'alma è troppo debole* (II, 1) – trouvent leur source dans le duo Paolina-Severo (II, 2).

13 Pour une analyse exhaustive des passages de *Poliuto* qui sont passés dans d'autres opéras, cf. aussi J. BLACK, *Cammarano's Self-Borrowings: the libretto of "Poliuto"*, in: «The Donizetti Society Journal», 4, 1980, pp. 89-103.

14 Cf. W. ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*, cit., que nous utilisons dans le 2e volume de sa traduction en italien : W. ASHBROOK, *Donizetti. Le opère*, trad. di L. Della Croce, Torino, EDT, 1987, p. 183 (WAO).

15 *Anna Bolena* (1830) en 1831, *L'ajo nell'imbarazzo* (1824) en 1832, *Gianni di Calais* (1828) en 1833 et *Lucia di Lammermoor* (1835) en 1837, sans compter *Marin Faliero* qui avait été créé ici même en 1835 (WAV, 123-124).

131) et, deux mois avant la création des *Martyrs*, l'Opéra-Comique donne sa première oeuvre française : *La fille du régiment* (WAV, 131-134).

Par ailleurs, il s'entend rapidement avec l'Opéra pour l'adaptation de *Poliuto* en quatre actes, sur un livret de Scribe (WAV, 127). La création de l'oeuvre, en revanche, est différée à plusieurs reprises, non sans engendrer un certain énervement chez Donizetti. Ayant achevé son travail avant le 15 mai 1839 (WAV, 129), il espérait commencer les répétitions dès la mi-octobre (WAV, 131) mais le retard que Halévy avait accumulé dans la composition de son *Drapier*, prévu avant *Les Martyrs*, porte préjudice à celui-ci qui se voit remis à une date ultérieure. Par ailleurs, en décembre 1839, Donizetti refuse de commencer à répéter en alternance avec le compositeur français, et exige l'assurance que l'oeuvre de son collègue sera créée dans le mois, afin de lui permettre de commencer à répéter dès janvier (WAV, 131). Après trois mois de répétitions, *Les Martyrs* est créé le 10 avril 1840¹⁶. Ce n'est ni un succès ni un échec mais, loin de susciter l'enthousiasme du public, l'oeuvre ne dépasse pas les vingt représentations (WAV, 135-136). Quelque peu déçu d'avoir manqué le rendez-vous avec l'Opéra, Donizetti est encore plus peiné par l'oubli dans lequel le tiennent les journaux napolitains qui n'ont même pas le tact de citer l'événement (WAV, 137).

A Naples, Donizetti n'aura sa revanche que quelques mois après sa mort, lorsque, le 30 novembre 1848, le *Teatro San Carlo* monte enfin la version originale de *Poliuto*¹⁷, la censure étant momentanément devenue plus souple (WAV, 121). En cette occasion, Cammarano fait précéder le livret d'un *Avvertimento* afin de demander la clémence des spectateurs¹⁸, sachant que ceux-ci reconnaîtraient les vers qu'il avait réutilisés pour des livrets devenus depuis très célèbres, *La vestale* et *Saffo* surtout (cf. aussi JB, 49-50). L'ironie du sort a voulu que la postérité retienne *Poliuto* et non les opéras dans lesquels apparaissent des emprunts, cette oeuvre étant la seule à avoir été régulièrement remise à l'affiche. La représentation de 1848 (JB, 116-117) ouvre en effet la voie à une série de reprises tout le long de la seconde moitié du XIXe siècle (WAV, 137).

A la lumière de ces quelques données historiques qui, entre France et Italie, s'étalent sur une dizaine d'années, nous nous proposons de mener notre étude suivant trois axes d'analyse : premièrement, nous aborderons

16 La distribution était la suivante : le ténor Gilbert Duprez dans le rôle de Polyeucte, la soprano Julie Dorus-Gras dans celui de Pauline et le baryton Jean-Etienne Massol en Sévère (WAO, 322).

17 Le rôle titre était alors assuré par Carlo Baucardé, celui de Paolina par Eugenia Tadolini et Filippo Colini incarnait Severo (WAO, 322).

18 Cf. S. CAMMARANO, *Avvertimento, Poliuto* in: *Tutti i libretti...*, cit. p. 943.

les deux livrets d'opéra dans la perspective de dégager leur structure superficielle - au niveau du récit - par rapport à leur source commune ; deuxièmement, nous étudierons les variantes intertextuelles plus en profondeur, en considérant les exigences conjuguées de la musique et du théâtre et leur influence sur la conception des personnages ; troisièmement, nous procéderons à une approche stylistique de certains passages des trois textes, choisis parmi les plus significatifs des échanges interculturels franco-italiens au XIXe siècle.

Structurée en trois actes affichant chacun un titre, l'action de *Poliuto* se situe à Mélitène¹⁹, capitale de l'Arménie, au IIIe siècle de notre ère. *Il battesimo* débute dans une caverne ténébreuse où le héros, jeune magistrat arménien, rencontre Nearco, chef chrétien, et lui confie son inquiétude au sujet de la fidélité de sa femme, soupçon qu'il partage avec Callistene, le grand prêtre de Jupiter. Le rassurant sur l'honnêteté de Paolina, son interlocuteur l'invite à adresser ses pensées à Dieu (I, 2). Ayant suivi son époux, la jeune femme entre dans la caverne ; Nearco lui apprend alors que Poliuto s'apprête à embrasser la foi chrétienne. Restée seule, la fille du gouverneur romain assiste au baptême de Poliuto et en est profondément troublée (I, 4). Suit une brève rencontre entre les deux époux, pendant laquelle Paolina évoque la peine de mort qui menace les chrétiens. La nouvelle que l'empereur a envoyé un proconsul afin de faire respecter cette loi raffermi la foi de Poliuto. Lorsque Paolina apprend que ce nouveau venu est Severo, son bien-aimé de jadis, elle se doit de réprimer sa joie au nom de la fidélité à son époux (I, 5). Severo est triomphalement accueilli dans Mélitène qu'il rejoint dans l'espoir de revoir Paolina mais il est vite déçu lorsque Felice lui présente son beau-fils. Le proconsul retient à peine sa colère, tandis que Poliuto sent renaître le soupçon (I, 7).

Il neofito, titre du deuxième acte, met en scène la maison de Felice où Severo rencontre Paolina, grâce à l'intercession de Callistene qui lui fait croire que la jeune femme a été forcée au mariage par son père (II, 1). Leurs retrouvailles sont émouvantes : Paolina faillit succomber à sa faiblesse mais elle exige enfin que l'on respecte son innocence ; Severo se désespère et invoque la mort (II, 2). Ayant assisté à leur entrevue, Poliuto brûle de jalousie mais soudain la nouvelle de l'arrestation de Nearco lui rappelle que la voie vers le salut est aussi faite de renoncement aux passions humaines (II, 4). Dans le temple de Jupiter, Callistene et Severo interrogent le chrétien afin d'obtenir le nom du néophyte qui a reçu le

19 *Mitilene* en italien.

baptême la veille. A la menace de torture, Poliuto répond en se dénonçant lui-même. Profondément troublée, Paolina s'empresse de demander grâce à son père et à Severo. Indigné, son époux l'insulte, et renverse l'autel de Jupiter (II, 7).

L'acte du *martirios* ouvre sur une forêt sacrée où Callistene confie aux prêtres sa volonté de se servir de la foule afin de renforcer son pouvoir (III, 2). Dans la prison du cirque, Poliuto rêve de Paolina montant au ciel ; au réveil il voit son épouse venant lui proclamer sa fidélité et l'implorer d'abjurer. Lorsque Poliuto dit que Callistene avait alimenté ses soupçons, la jeune femme dénonce l'amour coupable de celui-ci à son égard. Face à la persévérance de son époux, Paolina a une apparition qui lui révèle la grâce de Dieu (III, 4). Appelé au supplice, Poliuto entre dans l'arène suivi de Paolina. Dans le plus grand étonnement, Severo essaie en vain de la retenir en lui rappelant son devoir de fille. Callistene qui mène le jeu, est au comble de la joie.

Commençant à l'aube, *Poliuto* semble respecter l'unité de temps de la tragédie ; ses nombreux changements de scène montrent en revanche que Cammarano se soucie peu de l'unité de lieu cornélienne : le palais de Félix. L'unité d'action, pour sa part, satisfait bien aux exigences de l'opéra qui, nécessitant une suite d'événements serrée, fait parcourir à Poliuto l'itinéraire qui le conduit du baptême au martyre en condensant les cinq actes de sa source. Dans cette perspective de resserrement, Cammarano fait également l'économie des confidents : Albin, à l'écoute de Félix, Fabian, dans la suite de Sévère, et surtout Stratonice, auprès de Pauline. Ce que véhiculent leurs propos est donc souvent exploité à des fins dramatiques. Le long entretien des deux femmes à l'acte I servait à évoquer les antécédents - l'amour partagé avec Sévère, son départ pour la guerre et sa disparition, le mariage avec Polyeucte, afin d'obéir à la volonté du père - et à introduire l'appréhension engendrée par un rêve prémonitoire dans lequel la jeune femme a vu Sévère se venger de son époux (I, 3). De même, Corneille prêtait à Albin le récit de l'arrivée de Sévère à Mélitène (I, 4). Si Cammarano reprend la scène entre Néarque et Polyeucte et la transpose dans la caverne ténébreuse, il préfère représenter ouvertement le trouble de Pauline assitant à la conversion de son époux, et dédoubler le récit de la jeune femme entre sa première réaction à la nouvelle du retour de Severo et les souvenirs du proconsul lors de son entrée en ville.

Au cours de ce même tableau, Cammarano met aussi en scène l'annonce de la nouvelle du mariage de Paolina, écartant ainsi l'entretien Sévère-Fabian pendant lequel le second tente en vain de dissuader son maître de revoir Pauline, avant de lui avouer son nouvel état d'épouse (II,

1). Il maintient, en revanche, la rencontre entre les deux anciens promis, bien qu'il en modifie profondément le registre : si, en effet, le personnage italien reste lyrique sous son masque héroïque²⁰ et qu'il invoque la mort comme seul remède à sa douleur (II, 2), sa parole au sujet de l'oubli de Paolina devient trop passionnelle en comparaison de la stricte discipline qu'impose le héros cornélien à ses impulsions (II, 2).

Quant à la deuxième grande scène entre Pauline et Stratonice (III, 2), la critique a déjà relevé (FC, 524 ; WAO, 184) la transposition du récit de la confidente dans la scène du temple de Jupiter où Poliuto se dénonce et renverse l'autel du dieu (II, 7). Toutes proportions gardées, ces deux moments constituent le sommet dramatique de chacune de ces œuvres. Verbalement violent et passionné, le propos de Stratonice puise son effet dans le retardement de la nouvelle de l'insulte faite aux dieux, annoncée par Polyeucte lui-même dès l'acte précédent (II, 6, 643) et quelque peu différée par la nouvelle du baptême du héros que la confidente met en exergue de son récit. Situé au centre de la tragédie classique dont il constitue la clé de voûte, ce moment offre à Cammarano des éléments très propices à la construction de son finale I. Le plaçant à la fin du deuxième acte selon une coutume qui lui est chère (JB, 199), le librettiste italien exploite la double nouvelle de la conversion de Polyeucte et de son acte impie, afin de créer la surprise nécessaire. Si la première n'est pas tout à fait inconnue au public de l'opéra, l'aveu par la voix du héros amplifie la révélation de ce demi-secret, lui conférant le statut d'auto-accusation de trahison (cf. aussi JB, 204) - dans ce cas, contre la tradition des ancêtres et contre la loi de l'Etat -. De ce premier coup de théâtre, le livret évolue donc tout naturellement vers le véritable élément de surprise qui engendre à la fois l'horreur et l'étonnement dans l'assistance et permet la chute du rideau.

La disparition d'Albino fait de Felice un personnage secondaire, quelque peu craintif face à Severo (I, 7), lui aussi scandalisé par le geste de Poliuto (II, 7) mais privé de l'ampleur que lui conférait Corneille. En supprimant l'entretien avec le confident, pendant lequel Félix avoue son attachement à Polyeucte et sa crainte à l'égard de Sévère (III, 5), révélant sa nature de calculateur, Cammarano évite de donner une âme à son personnage et écarte l'occasion de faire s'épanouir ce rapport père-fille que d'autres librettistes sauront magistralement exploiter. Dans la tragédie, Félix apparaît pourtant dans une grande scène où il répond par

20 Cf. aussi F. CELIA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, in: «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna», 4 (1966), pp. 520-522 (FC).

la fermeté aux appréhensions de Pauline (III, 3) et essaie de convaincre la jeune femme de raisonner son époux (III, 4).

A la fin de l'acte IV de *Polyeucte martyr*, c'est encore l'écoute de Fabian qui permet à Sévère d'extérioriser son trouble et de faire état de sa tolérance vis-à-vis d'une secte qui dans le fond le fascine (IV, 6). A ce moment, le domestique joue quelque peu le rôle de l'accusateur, conseillant au chevalier romain de garder ses distances par rapport à la famille de Félix et surtout à l'égard des chrétiens que Polyeucte incarne maintenant en lui-même. Ce sont des traits que l'on retrouve très amplifiés chez Callistene, créature du cru de Cammarano. Dans *Poliuto*, Severo ne connaît pas les mêmes états d'âme, sans doute parce qu'il ne lui est pas donné de retrouver Pauline une seconde fois ni d'entendre son rival lui confier son épouse (IV, 4-5).

Auparavant, s'étant progressivement détaché des vanités de ce monde (IV, 2), Polyeucte avait également fait une longue profession de foi devant son épouse et avait formulé le vœu de la voir à son côté dans la même croyance (IV, 3). C'est ce qui se produit dans la scène de la conversion de l'opéra italien au cours de laquelle Paolina se voit soudain éclairée par la lumière divine et s'achemine elle aussi vers le martyr.

La tragédie de Corneille, en revanche, diffère encore d'un acte cet épilogue, bien que les deux époux ne se retrouvent pas dans la mort. Après l'épisode de la ruse par laquelle Félix essaie de raisonner Polyeucte en se disant lui aussi chrétien (V, 2) et une dernière tentative de Pauline (V, 3), le supplice du héros est porté sur la scène par un nouveau récit : c'est Pauline qui s'en charge et ajoute aux détails du sacrifice l'aveu de sa nouvelle foi (V, 5). Accablé par les reproches de Sévère contre sa rigueur, Félix se convertit à son tour, le chevalier assurant désormais les chrétiens de sa protection (IV, 6).

Malgré la suppression de la plupart des personnages secondaires de la tragédie, Cammarano a estimé nécessaire d'introduire une figure nouvelle dans son livret : celle de Callistene qui, sous le masque du défenseur des dieux, agit surtout par intérêt personnel. Autre rival nécessaire à l'intrigue (FC, 519), ce personnage tisse d'abord sa toile auprès de Poliuto (I, 2) ; fait ensuite en sorte que Severo et Paolina se rencontrent (II, 1) ; se réjouit enfin de son succès, lorsque Severo inflige au couple le châtement extrême (III, scena ultima).

En se proposant de restituer le plus possible l'original cornélien, Scribe enrichit le nombre des personnages secondaires qui apparaissent surtout dans les chœurs des scènes de foule. Il accepte cependant la suppression des confidents et domestiques, et crée à son tour un Callisthènes ; celui-ci se voit tout de même relégué dans une position

quelque peu subalterne (WAO, 195), au profit du personnage de Félix, auquel le genre du grand opéra permet d'accorder une plus grande place²¹.

Quoique plus étoffée, la trame du premier acte de l'opéra français reprend essentiellement les événements des cinq premières scènes italiennes : à l'entretien Néarque-Polyeucte, non entaché cependant de jalousie, fait suite l'entrée de Pauline qui va prier sur la tombe de sa mère (I, 4-5). La rencontre entre les deux époux est à l'origine d'une altercation qui s'élargit dans un nouveau finale (cf. aussi WAO, 192) auquel participent également Néarque et le chœur des chrétiens (I, 6).

C'est donc au début de l'acte II que l'on peut assister à de nouvelles scènes par rapport à l'intrigue italienne. Signant des édits de persécution contre les chrétiens avant d'adresser un hymne aux dieux et à Rome, Félix rappelle inévitablement le père cornélien qui reste ferme dans sa condamnation de Polyeucte (V, 3). Suit une entrevue avec Pauline qui évolue en deux moments : le premier, du cru de Scribe se construit en une sorte d'appendice de la première scène, puisque Félix montre le texte de la nouvelle loi à sa fille qui cache mal son émotion et son épouvante ; le second, calqué sur Corneille (I, 4), se développe autour de la nouvelle de la venue prochaine de Sévère, annoncée ici non directement par Félix mais par la voix de Callisthènes qui prend la place d'Albin en faisant le récit des exploits guerriers du proconsul (II, 4). La scène s'achève sur l'expression de joie de Pauline, rétablissant le lien avec *Poliuto* (I, 5) d'où viennent aussi l'entrée triomphale de Sévère, son désir de revoir Pauline, la déception qu'il connaît et le libre cours qu'il donne à sa colère (II, 5-7). Ce deuxième finale se voit tout de même enrichi d'une altercation plus directe entre le Romain et Polyeucte et de l'anticipation de la dénonciation par Callisthènes d'un nouveau prosélyte, inconnu pour l'instant (II, 8).

A ce propos, il est utile de rappeler que le prêtre de Jupiter ne joue plus ici que le rôle de défenseur des dieux : Polyeucte n'est plus jaloux de Sévère ; la présence d'un autre rival agissant à ses propres fins se justifierait donc difficilement. Les quelques variantes que l'on peut relever entre le troisième acte de Scribe et le deuxième de Cammarano sont essentiellement dues à la disparition de cet élément. Sévère rejoint Pauline de sa propre initiative, l'introduction par Callistène étant remplacée par une nouvelle prière de la jeune femme. L'arrivée de Polyeucte est tout à fait accidentelle, puisque le héros n'a pas assisté en cachette aux retrouvailles des anciens promis. La scène à deux rétablit

21 Sur ces points cf. aussi E. SCRIBE, *Avertissement, Les Martyrs*, cit., p. 3 (édition parisienne).

ainsi une plus grande concordance avec la source classique (IV, 3), le jeune homme se livrant à une déclaration d'amour qui fait un tout avec sa profession de foi (III, 2). Félix joue ensuite un rôle de transition en apportant la nouvelle de l'arrestation de Néarque, ce qui permet à Polyeucte d'affermir davantage sa croyance et de se résoudre à défier la loi romaine (III, 4).

La scène dans le temple de Jupiter était déjà grandiose dans *Poliuto*. Avec le double coup de théâtre de l'auto-dénonciation du héros et de son geste contre les idoles, elle passe intacte dans le grand opéra (III, 5). Relevons cependant que Sévère reste quasiment silencieux, surtout après la déclaration de Polyeucte, et qu'il ne s'exprime que dans les ensembles : d'une certaine manière, sa modération véhicule la grande tolérance dont fait preuve son modèle (IV, 6).

Le nouvel entretien Félix-Pauline en ouverture de l'acte IV ne forme qu'une brève scène de transition, ne permettant pas non plus l'épanouissement du rapport père-fille qui fait ici aussi défaut malgré l'évident calque classique (III, 3). L'entrée de Sévère brise quelque peu l'atmosphère cornélienne d'autant que le proconsul vient en porte-parole du peuple qui s'indigne à l'idée que Félix veuille épargner son beau-fils (IV, 2). Le registre se rapproche à nouveau de la source dès que Pauline implore la clémence pour son époux : Sévère succombe, en effet, à ses prières et se dresse en défenseur de Polyeucte, tandis que Félix reste inflexible, craignant l'empereur et l'armée. Ces deux scènes remplacent l'encouragement à la vengeance que, dans *Poliuto*, Callistene adressait à ses prêtres (III, 1-2), épisode devenu désormais inutile.

La trame redevient commune aux deux opéras à partir du rêve de Polyeucte (IV, 3), suivi de la dernière tentative de Pauline qui finalement se convertit elle aussi à la foi chrétienne, grâce au double effet des paroles du héros et de la lumière divine (IV, 4). De la scène de la conversion à celle du martyr, la transition se fait tout naturellement comme chez Cammarano, à cette exception près que le rideau tombe sur les ultimes paroles des victimes (IV, 5-6) et non sur le triomphe de Callistene. Tout en conditionnant les hésitations de Sévère et en frayant le chemin au couple jusqu'au supplice, ce dernier n'est plus personnellement concerné par leur sort.

Scribe renonce donc à rétablir l'impossible finale heureux de Corneille. Il accepte la conclusion dramatiquement plus fonctionnelle de Cammarano, finale quelque peu retardé qui reprend les paroles de la conversion, véritable épilogue de l'opéra. Ce dernier changement de scène crée un certain mouvement avant le rideau, tout en révélant une structure assez traditionnelle - aussi bien dans l'oeuvre du librettiste que

dans l'ensemble des opéras italiens des années 1830 - qui consiste à conclure sur la réplique du couple protagoniste, après un bref passage de transition²² (cf. aussi JB, 209-211).

Cammarano, pour sa part, ne tenait pas particulièrement à ce genre de finale qui l'éloignait de sa source littéraire. Il a déjà été montré comment, avant *Poliuto*, il avait su adapter l'épilogue de trois opéras d'inspiration française à la conclusion d'origine, les faisant se terminer sur un tableau aux couleurs fortes et sur une phrase courte mais marquante (JB, 213-215). Ceci aurait été possible en présentant Paolina prostrée après la mort du héros, et en faisant retentir l'ultime cri de Felice et de Severo, solution plus fidèle à Corneille mais très probablement moins efficace que la poignante conversion dans la prison et que l'émouvant sacrifice des deux époux à nouveau réunis dans la foi.

Dans sa structure profonde, *Poliuto* se présente comme le véritable épilogue de la collaboration entre Donizetti et Cammarano, en ce sens qu'il satisfait pleinement aux règles de travail que le compositeur et le librettiste s'étaient le plus souvent imposées. Conçue pour trois voix - un ténor (*Poliuto*), un soprano (*Paolina*), un baryton (*Severo*) -, la partition assure le plus grand équilibre entre les rôles majeurs du livret, les prestations²³ de ceux qui deviendront les martyrs l'emportant à peine sur le proconsul. Essentielle à la trame mais vocalement secondaire, la basse (*Callistene*) se voit attribuer une seule scène :

<i>Poliuto</i>	5 arioso	-air	-finale I	-duo Pl	-finale II
<i>Paolina</i>	5 air	-duo S	-finale I	-duo Pt	-finale II
<i>Severo</i>	4 air	-duo Pl	-finale I		- finale II
<i>Callistene</i>	3		finale I	-air	-finale II

(Pt = *Poliuto*; Pl = *Paolina*; S = *Severo*)

Chaque prestation se présente également sous la forme plutôt traditionnelle de la tripartition récitatif-cavatine/air-cabalette²⁴.

Bien que *Les Martyrs* s'inscrive dans la catégorie du grand opéra et que sa création ait précédé de huit ans celle de *Poliuto*, les quatre actes de Scribe cachent difficilement leur dette à l'égard du livret de Cammarano. De même, les vers français doivent se plier aux exigences de la partition qui ressent également l'influence de l'original et de l'opéra romantique

²² Ce que J. Black définit comme un *bridge passage* (JB, 181-182).

²³ Les *numbers* dont parle J. Black (JB, 178-179).

²⁴ Cf. en appendice le tableau représentant la structure de l'oeuvre en fonction des performances musicales de chaque personnage.

italien. Et ce, malgré le profond travail de refonte dont fait état Donizetti lui-même (GZ, 319 (08.04.39), 494-495). Aux prestations des trois rôles de la version italienne s'ajoute celle de Félix au détriment de Callisthènes qui pers sa propre scène. Les emplois vocaux restent les mêmes, Félix recouvrant lui aussi celui de la basse :

Polyeucte	7	air - finale I-	finale II	- air	-finale III
Pauline	9	air - finale I-	air - finale II	- duo S	-finale III
Sévère	6	cavatine -	finale II	- duo Pl	-finale III
Félix	4	air			-finale III

Polyeucte		duo Pl	- finale IV
Pauline	trio S/F -	duo Pt	- finale IV
Sévère	trio Pl/F		- finale IV
Félix	trio Pl/S		- finale IV

(Pt = Polyeucte ; Pl = Pauline ; S = Sévère ; F = Félix)

La restructuration de l'oeuvre en quatre actes fait que les rôles gagnent quelque peu en étendue, celui de Pauline plus particulièrement²⁵. Les exigences de l'opéra à la française demandent en outre un plus grand nombre d'ensembles et un finale à l'issue de chaque acte.

Le premier acte français est sans doute celui qui s'éloigne davantage de la version italienne, moins dans l'évolution de la trame que dans la structure de chaque prestation. L'air de Polyeucte, après l'ouverture et le chœur d'introduction, reprend d'abord l'*arioso* de Poliuto ; la prière de Pauline calque ensuite l'*aria di sortita* de Paolina. Cependant, ces deux moments ne reprennent pas la construction typique de l'air italien cavatine-cabalette, franchement explicite chez Paolina et véhiculée par l'alternance *arioso/larghetto* dans la première scène de Poliuto. Les deux personnages français s'épanouissent en effet dans l'ensemble du finale I qui suit de peu leur entrée, tandis que la scène italienne se clôt justement sur la cabalette de l'héroïne.

A partir du deuxième acte, en revanche, la partition des *Martyrs* arrive rarement à cacher son ascendant italien. Même la scène de Félix, inexistante dans *Poliuto*, se construit de façon tripartite sur un bref récitatif, un air et une strette qui évoque ouvertement une cabalette (cf. aussi WAO, 195). Pour sa part, la cavatine de Sévère aboutit, après la

25 Cf. en appendice le tableau représentant la structure de l'oeuvre en fonction des performances musicales de chaque personnage.

longue transition due au ballet et au récitatif, à un début de finale (*Je te perds, toi que j'adore*, II, 7) qui n'est que la reprise de la cabalette *No, l'acciar non fu spietato*, (I, 7).

Au troisième acte, le duo Pauline-Sévère reprend la scène entre Paolina et Severo, l'ensemble *Ne vois-tu pas qu'hélas ! mon coeur* (III, 1) correspondant à la cabalette du duo italien (*Quest'alma è troppo debole*, II, 2). Ainsi la cavatine de Polyeucte (*Oui, j'irai dans leurs temples !*, III, 4) prend-elle la place de la cabalette originelle *Sfolgoro' divino raggio* (II, 4) qui marque la résolution de Poliuto de s'éloigner des vanités de ce monde.

Le nouveau trio Félix-Pauline-Sévère de l'acte IV se forme également d'un récitatif, du trio à proprement parler, d'un récitatif de transition et d'un ensemble qui rappelle la strette de Félix *Mort à ces infâmes !* (II, 2) (WAO, 196). La scène de la prison est un calque évident de l'italien : du récitatif du héros au duo, du récitatif de transition à l'ensemble (*O sainte mélodie !*, IV, 4) reproduisant la cabalette *Il suon dell'arpe angeliche* (III, 4), épilogue qui revient dans le finale des deux versions.

La proximité des *Martyrs* et de *Poliuto* est d'autant plus reconnaissable que tant la trame que l'agencement des scènes du livret français restent très éloignés du modèle classique, et ce malgré quelques efforts de la part de Scribe afin de se rapprocher de *Polyeucte martyr*. En voulant procéder pour la tragédie de 1643 comme pour la répartition des prestations vocales des deux opéras²⁶, il en ressort que, dans la rédaction de leurs livrets, Scribe, et dans une moindre mesure Cammarano, semblent n'avoir retenu de leur source que la prépondérance du rôle de Pauline sur les autres personnages. En faisant abstraction, pour le moment, de considérations d'ordre stylistique, *Les Martyrs* se présente comme une oeuvre autonome par rapport à *Polyeucte martyr* et, dans la mesure où sa

26 Cf. le tableau suivant :

Polyeucte	6 dial.	N - dial.	N -monol.	- dial. Pl - dial. F-
Pauline	9 dial.	St - dial.	S -monol.	- dial. St - dial. F-
Sévère	5 dial.	Fb - dial.	Pl-dial.Pl.	- dial. Fb - finale
Félix	7 dial.	Pl - dial.	A -dial. A	- dial. Pt -
Néarque	2 dial.	Pt - dial.	Pt	
Stratonice	2 dial.	Pl - dial.	Pl	
Fabian	2 dial.	S - dial.	S	
Albin	4 récit	- dial.	F -dial. F	-dial. F

Polyeucte	scène Pl/F
Pauline	dial. Pt - dial. S - scène Pt/F - finale
Félix	scène Pt/Pl - dial. A - finale

(Pt = Polyeucte ; Pl = Pauline ; S = Sévère ; F = Félix ;
N = Néarque ; St = Stratonice ; F = Fabian ; A = Albin)

conception est largement redevable du livret italien, *Poliuto* fait figure de texte original. Et c'est sans doute par souci d'originalité que les librettistes ont même contourné les quelques occasions mélodramatiques que leur proposait la tragédie classique.

Si Cammarano et Scribe ont développé le récit de Stratonice (III, 2) afin de donner corps respectivement au finale de leurs deuxième et troisième actes, ils ont préféré ne pas exploiter l'élément onirique qui est à la base de l'oeuvre de Corneille et la traverse de bout en bout. La première scène de l'acte I de *Polyeucte martyr* voit en effet le héros relater à Néarque une partie du rêve dans lequel Pauline a vu la mort de son époux. Ce même récit s'épanouit dans les détails que confie l'héroïne à Stratonice (I, 3) (cf. aussi FC, 523-524) et sa réalisation est rythmée par la voix même de la jeune femme qui d'abord assiste avec horreur au retour de Sévère (II, 4, 597-599), entend ensuite la condamnation de Polyeucte par Félix (III, 3, 928) et reproche enfin à son mari de vouloir à tout prix conforter ce qu'elle a vu dans la nuit (IV, 3, 1169). L'exploitation du thème du rêve avait pourtant connu des précédents heureux à quelque dix années d'écart, dans deux opéras de cet autre couple Bellini-Romani que l'anecdote veut traditionnellement rival de Donizetti-Cammarano. Dans *Il pirata* (1827), le récit d'un rêve sanguinaire occupe la cavatine de la *scena di sortita* de l'héroïne Imogene (*Lo sognai ferito, esangue*, I, 5), au cours duquel Ernesto, son époux, lui indique sa victime en Gualtiero agonisant ; la réalisation de ce présage fait l'objet de la scène de folie finale, l'amant de jadis prenant le rôle du bourreau et le mari celui de la victime (*Oh ! s'io potessi dissipar le nubi*, II, 12). Dans *Norma* (1831) la cavatine de l'*aria di sortita* de Pollione (*Meco all'altar di Venere*, I, 2) sert à relater à Flavio un rêve qui faillit se réaliser à la scène 9 du deuxième acte (*In mia man alfin tu sei*), au cours du dernier affrontement Norma-Pollione. Mais, contrairement au proconsul de Bellini, Polyeucte n'est pas lui-même romain et il attache ainsi peu d'importance aux prémonitions nocturnes. Sa conversion prochaine l'empêche également de donner du crédit aux superstitions de Pauline. Ce sont sans doute deux bonnes raisons d'avoir écarté cette ressource scénique. Ajoutons, en outre, que la nouvelle ardeur qui brûle en lui dépasse la passion amoureuse, ce qui est vraisemblablement plus important sur le plan mélodramatique. Chez Pollione, l'idée même de la vengeance de Norma engendre l'appréhension à l'égard d'Adalgisa, devenue malgré elle la rivale de la prêtresse. Son action se déploie donc afin d'empêcher la réalisation de ce présage jusqu'à la scène de l'aveu de Norma. Le rêve de Pauline, en revanche, n'est pas en contraste avec les

aspirations de Polyeucte qui se soucie peu d'un éventuel sacrifice et espère amener avec lui son épouse vers le salut éternel.

Cammarano et Scribe ont recours au rêve dans un tout autre but mélodramatique : ajoutant une scène absente chez Corneille - le réveil du héros dans sa prison -, les librettistes résument en Les quelques vers d'un *arioso* (*Bella, e di sol vestita*, III, 3) ou d'un récitatif (*Rêve délicieux dont mon âme est émue*, IV, 3) l'image qu'a vue Poliuto dans son sommeil : celle de Pauline montant au ciel. Il s'agit au fait d'une parenthèse lyrique préparant l'atmosphère adéquate au duo de la conversion de l'épouse. Rien à voir donc avec les airs d'Imogene et de Pollione sur lesquels repose toute l'action.

Il est toutefois utile de relever qu'au début de l'opéra italien Poliuto affiche un comportement instinctif qui le rapprocherait davantage du héros romain : dans le récitatif de la deuxième scène, ce *Velen di gelosia* lui fait soupçonner Pauline d'infidélité, ce qui s'accentue en présence de Severo (I, 7), allant de la préméditation de la vengeance (II, 3) aux *Empia !, scellerata et macchiata d'impuro amor* lors de l'accusation publique dans la scène de l'autel (II, 7) (cf. aussi FC, 525 ; WAO, 183). Sentiments trop mondains pour le héros cornélien qui non seulement trouve naturel que Sévère s'entretienne avec Pauline (*On m'avait assuré qu'il vous faisait visite, / Et je venais lui rendre un honneur qu'il mérite*, II, 4, 605-606) mais reproche aussi à son épouse de lui attribuer un sentiment trop bas pour qu'il puisse même le prononcer : *Quoi ! vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage !* (II, 4, 609). Sentiment qui est à nouveau banni par Scribe : bien que dans *Les Martyrs* l'arrivée du proconsul soit prétexte à une brève altercation avec Polyeucte (II, 7), le tableau du triomphe s'achève sur les apartés des trois personnages principaux dont celui du héros qui, en invoquant de Dieu le salut de son épouse, se dit prêt à se sacrifier au nom de l'amour qu'il lui porte. Prière qui s'épanouit dans la déclaration d'amour de l'acte suivant (*Mon seul trésor, mon bien suprême*, III, 2), justement à la place où Cammarano avait conçu les vers de la vengeance (*Fu macchiato l'onor mio !*, II, 3). Cependant, le cri qui retentit dans *L'indegna* du récitatif, s'éteint à la nouvelle de l'arrestation de Nearco : Poliuto est alors honteux de s'apitoyer sur son sort tandis que d'autres fidèles subissent le joug des païens. La cabalette *Sfolgoro' divino raggio* rapproche Poliuto du Polyeucte cornélien et, lui faisant retrouver sa véritable dimension de croyant, annonce le héros de Scribe.

Personnage de transition entre la Pauline classique et celle de 1840, Paolina se détache de ses deux consoeurs par l'inconstance de ses sentiments. Fidèle à Poliuto, quoique sensible au retour de Severo, la

jeune femme est surtout égarée face à la nouvelle foi qu'embrasse son époux, de façon trop soudaine pour elle. Cette inconstance de caractère est en outre accentuée par la solitude dans laquelle se trouve l'héroïne. Nous avons constaté la prépondérance de son rôle par rapport aux deux acteurs masculins. Dans *Polyeucte martyr*, cette prééminence était partagée avec Stratonice. La confidente étant devenue inutile aux exigences mélodramatiques des librettistes, elle est donc sacrifiée dans *Poliuto* et *Les Martyrs*. Paolina reste ainsi le seul personnage féminin de la nouvelle intrigue et sans Stratonice elle est également privée de ce monde des femmes auquel avaient eu recours de nombreux librettistes et Cammarano lui-même dans d'autres expériences précédentes. La présence d'au moins un second rôle féminin s'est souvent révélée indispensable et bénéfique pour l'équilibre d'opéras proches de *Poliuto*. Nous avons évoqué Imogene du *Pirata*, laquelle dans son délire est secondée par Adele. Rappelons également, dans *Lucia di Lammermoor* (1835), la présence d'Alisa à l'écoute du récit encore une fois prémonitoire de l'héroïne (I, 4). Mais aussi les personnages des rivales qui sont souvent les premières confidentes, telles Adalgisa déjà citée, Giovanna Seymour dans *Anna Bolena* (1830), ou, tout près de Paolina, Sara di Nottingham face à Elisabetta dans *Roberto Devereux* (1837). Monde des femmes qui continuera de s'épanouir jusqu'au *Trovatore* (1853) - encore de Cammarano - et même jusqu'à *Aida* (1871) où les rôles de la confidente et de la rivale sont assurés respectivement par Ines et Amneris.

Privée de confidente, Paolina ne peut même pas assouvir son besoin de défoulement dans le délire, comme déjà Imogene, Anna Bolena, Lucia di Lammermoor et d'une certaine manière Elisabetta. En héritière de la Pauline cornélienne, elle se doit de rester digne, de suivre ces quelques règles de bienséance que même les plus nobles des autres héroïnes romantiques avaient oublié de respecter. Elle se réserve toutefois d'hésiter, se permet au moins d'être inconstante. Ceci est très évident dès sa *scena di sortita* où le récitatif précédant l'air lui fait dire son *turbamento arcano* (I, 4) à l'écoute des voix des chrétiens en prière ; trouble qui se transforme en colère lorsqu'elle surprend Poliuto et apprend sa conversion ; et qui éclate dans la joie de la cabalette *Perché di stolto giubilo* (I, 5) à la nouvelle du retour de Severo. Un double revirement donc, en net contraste avec la rectitude de Pauline qui justifie par son *devoir* son mariage avec Polyeucte : *Et malgré des soupirs si doux, si favorables, / Mon père et mon devoir étaient inexorables* (I, 3, 201-202) ; *Je donnai par devoir à son affection / Tout ce que l'autre avait par inclination* (I, 3, 215-216). Fermeté que regrette Félix lorsqu'il appréhende le retour

de Sévère (*Ah, Pauline, en effet, tu m'as trop obéi, / Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi*, I, 4, 331-332).

Chez Scribe, Pauline est également seule ; cependant, la volonté délibérée du librettiste de recréer l'atmosphère de *Polyeucte martyr* fait que l'on retrouve chez elle certains traits de l'héroïne de Corneille : son air d'entrée est précédé d'un chœur qui chante un hymne à Proserpine, auquel elle participe elle aussi, et d'un récitatif dans lequel elle demande à oublier Sévère puisqu' *il faut [...] aimer Polyeucte* (I, 5) ; suit la fureur d'avoir entendu une prière de chrétiens (récitatif *Qu'ai-je entendu ?... les chants de cette secte impie*) et d'apercevoir parmi eux son époux (finale *O blasphème !...ô sacrilège !*, I, 6). Il n'y a donc pas d'états d'âme chez Pauline et même si le mot *devoir* n'est pas prononcé, c'est bien de cela qu'il s'agit : fidèle à Polyeucte puisque son père en veut ainsi, elle est également fidèle à ses dieux et sans condition.

Ce même sens du *devoir* met à l'abri Pauline lorsqu'elle rencontre Sévère. Dans *Les Martyrs*, elle en fait part à son père avant même que l'on n'apprenne la nouvelle du retour prochain du proconsul (*...quand j'acceptai de vous l'époux que je révère !... / Et que j'aime !... Oui, mon cœur est à lui sans retour*, II, 3) et s'efforce d'étouffer sa joie dès que ceci se produit (*Devant vos lois, devoir, honneur, / tais-toi !... tais-toi, mon cœur !*, II, 4). Ce qui, dans l'entrevue de l'acte suivant, lui fait trouver le juste mot (*Laisse à mon âme un seul espoir, / le sentiment de son devoir !*, III, 1) afin de dépasser son émotion. C'est l'écho de la scène 2 de l'acte II de Corneille, au cours de laquelle le *devoir* résonne d'un bout à l'autre et jusqu'aux mots d'adieu de Sévère : *O devoir qui me perd, et qui me désespère ! / Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant* (II, 2, 570-571). Pendant ce même entretien, l'âme de Paolina, en revanche, flotte continuellement : l'aparté de son duo avec Severo est à la fois un aveu de son amour pour lui (*Ei non vegga il pianto mio, / le mie smanie non intenda*, II, 2) et l'expression du désir de se réfugier auprès de Poliuto dans la même religion (*Se pietoso in ciel v'è un Dio, / da me stessa mi difenda*).

Ce sont des mots qui annoncent la conversion de l'héroïne, de même que l'aparté qu'engendre l'aveu public de Poliuto :

Qual preghiera omai disciolgo ?

Tutti irati son gli Dei !...

Nazareno, a te mi volgo ;

s'egli è ver che nume sei ;

tu soccorri il mio consorte,

tu lo scampa dalla morte...

E gridar m'udrà la terra
che altro Dio non v'ha per me. (II, 7)

A ce même moment, chez Scribe aussi, Pauline quitte la rigueur du modèle cornélien pour s'approcher des hésitations de l'héroïne de Cammarano:

O sort affreux ! O comble de misère !
Maudit au ciel et maudit sur la terre,
à qui pourrais-je adresser ma prière ?
Dieu des chrétiens ! ... Toi qu'il dit si puissant,
ah ! si ton bras peut calmer la tempête,
et le ravir à la mort qui s'apprête,
devant ton front je vais coucher ma tête,
et proclamer ton culte triomphant (III, 5)

Le changement de registre se produit donc en relation étroite avec l'emprunt, ces vers des *Martyrs* étant à l'évidence redevables de leurs ascendants italiens. Chez Corneille, en revanche, la mutation se fait difficilement, Pauline opérant par *devoir* : la pitié qu'aperçoit Félix (III, 4, 978) n'est dictée que par l'obéissance due d'abord à son père, ensuite à son époux. De même, sa révolte au cours du deuxième entretien avec Sévère n'éclate que sur un point d'honneur qui lui interdit de penser à remplacer par l'amant de jadis l'époux que l'on va sacrifier (*Plutôt que de souiller une gloire si pure...*, IV, 5, 1344). Ce n'est qu'après la mort de Polyeucte que l'héroïne cornélienne connaît un véritable revirement, faisant suivre le récit du supplice de l'annonce de sa conversion (V, 5). Cependant, cette prise de position est frustrée par la réaction des opposants éventuels : les paroles de la jeune femme engendrent en effet la conversion de Félix et vraisemblablement celle de Sévère (V, 6) ; fidèle à la mémoire de son époux, Pauline se trouve dans une situation qui finalement la met aussi à l'abri de manquer à son devoir de fille.

Rôle moins étendu que celui du père, dans *Polyeucte martyr* Sévère incarne le personnage du perturbateur dans le couple Polyeucte-Pauline et c'est bien autour de sa présence que se contruit l'action. Toutefois, le chevalier romain n'agit nullement de façon à mériter l'étiquette d'intrus. Sa quasi-conversion au dernier acte en est bien la preuve : *Sans doute vos Chrétiens, qu'on persécute en vain / Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain* (V, 6, 1789-1790). D'ailleurs, dès son retour Sévère est annoncé par Stratonice comme étant *généreux* (II, 3, 585), ce que Polyeucte n'ignore pas non plus (*Et comme je connais sa générosité*, II, 5,

635). Pauline elle-même consent, après un instant d'hésitation (*Comme entre deux rivaux la haine est naturelle*, III, 1, 737), qu'ils se verront au Temple en hommes généreux (III, 1, 755). En effet, si son amour pour Pauline l'amène à se plaindre de sa rigueur (*De la plus forte ardeur vous portez vos esprits / Jusqu'à l'indifférence, et peut-être au mépris, / Et votre fermeté fait succéder sans peine / La faveur au dédain, et l'amour à la haine*, II, 2, 483-486), Sévère répugne à se servir de la conversion de Polyeucte afin de se venger (IV, 5). Ce n'est que Félix qui voit en Sévère un vindicatif, prêt à enlever Pauline à tout prix (*Et croyant bientôt voir Polyeucte puni, / Il rappelle un amour à grand peine banni*, III, 5, 1043-1044). L'intégrité de Sévère va ainsi de pair avec la fermeté de Pauline.

Afin de créer son Severo, élément perturbateur indispensable à l'opéra romantique, Cammarano exploite donc le faux portrait qu'en fait Félix ; ceci donne le jour à un personnage profondément amoureux, initialement prêt à défendre sa passion jusqu'au bout. Retenue face à Felice, à Callistene et à Poliuto, la colère qu'engendre la nouvelle du mariage de sa bien-aimée, éclate dans l'aparté (*donna rea*) et dans le rythme de la cabalette (*No, l'acciar non fu spietato*, I, 7). A l'instar de l'air italien, la cavatine française chante également l'amour pour Pauline tandis que le finale de l'acte II reprend l'esprit de la cabalette (*Je te perds, toi que j'adore*, II, 7) ; le nouveau texte fait tout de même preuve d'une passion plus contrôlée et d'une plus grande mesure, ce qui, malgré la *fureur et la perfide, l'infidèle*, donne vie à un Sévère à mi-chemin entre le très raisonnable chevalier de Corneille et le chef militaire quelque peu fougueux de Cammarano. Attitude qui ressort davantage dès la rencontre avec Pauline lorsqu'il résume dans sa phrase d'entrée à la fois sa déception et son inclination à s'effacer : *Qui perdit tout espoir ne connaît plus la crainte* (III, 1).

Dans *Poliuto*, cette disponibilité à l'effacement succède plus difficilement à la déception qui imprègne la scène des retrouvailles : l'ultime sacrifice qui conclut la cabalette du duo (*Sepolto, ignoto cenere / avvampero' per te*, II, 2) n'est qu'une forme d'extrême apitoiement sur soi-même, sorte d'appendice sentimental aux reproches d'oubli que Severo vient d'adresser avec force à l'objet de sa passion (*No : vivi, esulta, o barbara*). Cette dureté de vocabulaire réapparaît dans l'épilogue où le proconsul semble se satisfaire du choix de Poliuto (*Morte*), en donnant l'ordre *Alle bestie sia dato* (III, scena ultima), et, pour la version française, dans la constatation de Sévère que le peuple *s'indigne et murmure* et qu'il *veut sa victime* (IV, 2). Cependant, pour le personnage de Scribe, il ne s'agit que d'un bref moment d'égarement où l'esprit de revanche laisse vite la place à la pitié qu'engendre la requête de Pauline : *Tu le veux !...*

Tu le veux !... Compte sur mon secours, / je défends Polyeucte et sauverai ses jours ! (IV, 2). Sévère retrouve ainsi Sévère, sans toutefois la fascination pour la doctrine des chrétiens. Severo, pour sa part, ne cède qu'à la pitié envers Paolina, la suppliant, dans son désespoir, de se souvenir de son père.

Sur le plan des relations interculturelles entre France et Italie dans la première moitié du XIX^e siècle, *Les Martyrs* est un bon exemple de livret reprenant la source italienne immédiate, tout en essayant de se souvenir de l'archétype français. Ce double procédé de traduction de Cammarano et d'emprunt, voire de citation d'après Corneille, étant avoué par Scribe lui-même dans son *Avertissement* (cit.).

Il a déjà été rappelé que le librettiste français tenait à se servir de l'alexandrin dans grand nombre de récitatifs afin d'adhérer le plus possible à la poésie de son illustre devancier (WAO, 191). C'est justement dans ces passages qu'il recourt le plus souvent à la citation. A ce propos, la scène de la rencontre entre Pauline et Sévère est assez significative. Enchaînant sur l'ensemble à deux voix nouvellement écrit (*Ne vois-tu pas qu'hélas ! mon coeur...*, III, 1), Sévère conclut sur un souhait auquel Pauline répond dans le même registre. Il est intéressant de comparer les différences entre ces répliques et leur source chez Corneille (II, 2, 565-570)²⁷. Bien que les variantes apportées par Scribe ne

27 Cf. les deux scènes :

SEVERE

Puisse le juste Ciel content de ma ruine
Comblé d'heur et de jours Polyeucte, et Pauline !

PAULINE

Puisse trouver Sévère après tant de malheur
Une félicité digne de sa valeur.

SÉVERE

Il la trouvait en vous.

PAULINE

Je dépendais d'un père.

SEVERE

O devoir qui me perd, et qui me désespère !
.....
(*Polyeucte martyr*, II, 2, 565-570)

SEVERE.

Puisse le ciel, content des maux qu'il me destine,
Comblé de jours heureux Polyeucte et Pauline !

PAULINE.

Puisse trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de sa valeur !

SEVERE.

Il la trouvait en toi !

modifient nullement le sens de cette séparation, elles sont toutes également fonctionnelles dans la mesure où elles servent à abaisser le ton de la conversation, en l'adaptant aux exigences de la dramaturgie d'opéra. L'abandon de l'antithèse entre les deux adjectifs entourant le *ciel* ne s'explique pas seulement par le renoncement à l'idée de justice divine chez Sévère mais aussi et surtout par la perte de la solennité que la césure confère au vers classique en séparant les justes dieux du sort personnel du chevalier romain, infime partie de leurs desseins. De même pour le vers suivant où l'abaissement de registre se fait encore dans le premier hémistiche par la suppression de l'hendiadis désignant la condition que l'on souhaite au couple d'époux. A ceci s'ajoutent la modification de la forme de vouvoiement en tutoiement - requis sans doute à la fois par la nouvelle dramaturgie et par l'intermédiaire italien - et l'emploi des locutions exclamatives et vocative, débouchant sur le renoncement à l'allitération du dernier vers et au parallélisme des formes pronominales marqué par la césure.

Dans la scène suivante des *Martyrs*, Polyeucte avoue à Pauline sa détermination de s'opposer au prochain sacrifice. Pour le héros, c'est aussi l'occasion de lui témoigner son amour. Nous assistons alors à une nouvelle citation tirée d'une situation analogue de *Polyeucte martyr*. *Je vous aime, / Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même* (IV, 3, 1279-1280) dit Polyeucte en 1643 ; *Je t'aime, / moins peut-être que Dieu, mais bien plus que moi-même* (III, 2), réplique-t-il en 1840. L'hémistiche concernant sa propre personne passe sans changement de la tragédie au livret, tandis que la référence à Dieu engendre une modification à la fois sémantique et stylistique : la présence de *peut-être* fait du héros un personnage plus humain, moins assuré dans ses certitudes, et ce en brisant aussi la symétrie du vers originel qui opposait *Beaucoup moins et bien plus*.

Le finale du troisième acte de l'opéra français présente un double intérêt, puisque Scribe se livre à la fois à un travail de traduction du livret italien et à la restitution de quelques vers de Corneille dans le récitatif. Juste après avoir assisté à l'acte impie de Polyeucte contre les dieux païens, l'assistance exprime sa colère et son étonnement dans un ensemble auquel participe Pauline (III, 5). Quoique modifiés, ses vers

PAULINE.

Je dépendais d'un père.

SEVERE.

Devoir qui fait ma perte et qui me désespère !

(*Les Martyrs*, III, 1).

(Ce dernier récitatif étant omis dans la récente publication en volume des livrets pour Donizetti, nous citons d'après l'édition parisiennne (cit.)).

dérivent du finale de l'acte II italien (II, 7)²⁸. L'invocation de Paolina offre au librettiste français le modèle d'une octave de vers octosyllabes reliés entre eux selon un schéma de rimes croisées dans le premier quatrain (ABAB), par une rime plate suivie de deux *versi sciolti* dans le second (CCDE). Il s'agit d'un mètre dont Cammarano avait fait un large emploi dès ses premiers ouvrages et qu'il allait progressivement écarter (JB, 264-265) sans doute à cause du manque de souplesse que présente un vers demandant un premier accent principal sur la troisième syllabe (JB, 258-259). Dans ce cas, le librettiste italien a sans doute eu recours à ce mètre afin de souligner le climat d'angoisse qui naît après la déclaration de Poliuto, ce qui est également sensible dans le deuxième quatrain de Paolina, grâce au rythme plus lent introduit par la rime plate sur *consorte* et *morte* et par le dernier vers oxyton, structure qui revient également dans les autres strophes du *largo* auquel participent Severo, Poliuto et Nearco. Par ailleurs, Cammarano essaie également de pallier à l'inconvénient de la monotonie en se servant abondamment de la synalèphe (vers 1 à 5 et 8) et de l'élision (vers 2, 4, 7 et 8).

Quant à Scribe, il semble même vouloir accentuer cette atmosphère en proposant une succession de décasyllabes à rime plate pour les trois premiers vers de chaque quatrain et reliant les deux éléments de l'octave par les quatrièmes vers (schéma AAAB/CCCB). Monotonie qui est aussi uniformisée par la reprise des mêmes rimes dans les trois strophes de l'ensemble vocal auquel se joignent Polyeucte et Sévère.

Sur un autre plan stylistique, le premier couplet de l'invocation de Pauline se démarque à la fois de la version italienne et des autres voix participant à ce finale par un registre plus élevé. Et ce par l'emploi de parallélismes dans les hémistiches et par l'itération de l'appellatif que l'héroïne adresse à Polyeucte. Ce ton plus savant, devenant même plus respectueux, revient dans la partie relevant de la traduction, lorsque Pauline s'adresse au *Dieu des chrétiens* plus solennelle que Paolina laquelle, par l'antonomase *Nazareno*, introduit un registre plus familier, voire plus intime, dans le but de préparer sa conversion aussi sur un plan lexical. Engagement annoncé par la construction interrogative du début de la prière et manque de mesure qui éclate dans le *gridar* du vers 7 que Scribe remplace par un *proclamer* rendant à Pauline toute sa sobriété cornélienne.

Le bref récitatif de transition entre cet ensemble et sa reprise met en scène l'arrestation de Polyeucte (III, 5) sur des accents qui suivent de près la scène analogue de *Polyeucte martyr* (IV, 3, 1674-1679), à la différence

²⁸ Pour la citation de ces deux passages, cf. pp. 55-56 de cette étude.

que le héros classique était directement conduit au supplice²⁹. Dans ces répliques, nous relevons que Callisthènes donne le relais au Félix cornélien, quoique le prêtre de Jupiter n'atteigne nullement ici le même relief que chez Cammarano.

Ce procédé qui consiste à faire un usage constant des deux sources, parfois en les imbriquant, s'amplifie à l'acte IV des *Martyrs* où Scribe

29 Cf. les deux scènes :

FELIX
Enfin ma bonté cède à ma juste fureur,
Adore-les, ou meurs.

POLYEUCTE
Je suis Chrétien.

FELIX
Impie.
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE
Je suis Chrétien.

FELIX
Tu l'es ? ô cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE
Où le conduisez-vous ?

FELIX
A la mort.

POLYEUCTE
A la gloire.

.....
(*Polyeucte martyr*, V, 3, 1674-1679)

CALLISTHENES (aux prêtres, leur faisant signe)
Obéissez !

PAULINE
Non, je ne puis le croire !

(à Félix)
Tout coupable qu'il est, c'est ma vie et mon bien !

FELIX
Qu'il reconnaisse alors nos dieux !

POLYEUCTE
Je suis chrétien !...

FELIX
Adore-les, te dis-je, ou meurs !

POLYEUCTE
Je suis chrétien !...

(Félix fait un signe et les prêtres emmènent Polyeucte)

PAULINE
Où le conduisez-vous ?

CALLISTHENES
A la mort !

POLYEUCTE
A la gloire !

(*Les Martyrs*, III, 5)

s'adonne d'abord à un travail de réaménagement de la tragédie à ses propres fins pour revenir ensuite au tableau de la conversion de Paolina. La première scène s'ouvre sur l'entrevue Félix-Pauline au sujet de la sentence de mort qui frappe Polyeucte. Se livrant à un jeu assez savant sur le texte de sa source, le librettiste cite telle quelle la scène 3 de l'acte III de Corneille, tout en inversant la disposition des vers³⁰. Après un

30 Cf. les deux scènes :

PAULINE

Mais il est aveuglé.

FELIX

Mais il se plaît à l'être.

Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.

PAULINE

Mon père, au nom des Dieux...

FELIX

Ne les réclamez pas,

Ces Dieux, dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE

Ils écoutent nos vœux.

FELIX

Eh bien, qu'il leur en fasse.

PAULINE

Au nom de l'empereur dont vous tenez la place...

[...]

FELIX

Tous Chrétiens sont rebelles.

PAULINE

N'écoutez point pour lui ces Maximes cruelles,

En épousant Pauline, il s'est fait votre sang.

FELIX

Je regarde sa faute, et ne vois plus son rang.

.....
(*Polyeucte martyr*, III, 3, 913-918 / 921-924)

FELIX.

L'arrêt est prononcé, tous chrétiens sont rebelles !

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles,

En épousant Pauline il s'est fait votre sang !

FELIX.

Je regarde sa faute et ne vois plus son rang !

PAULINE.

Mais il est aveuglé !

nouveau premier hémistiche, le dialogue entre le père et la fille suit mot à mot les vers 921-924 de *Polyeucte martyr*, n'apportant que quelques modifications à la ponctuation. Pauline rappelle donc à Félix que Polyeucte est aussi son sang. Suit l'appel de la jeune femme à la clémence des dieux, puis à celle de l'empereur, nouvelle citation d'un passage précédent (vv. 913-918) où l'on ne relève que la modernisation d'un hémistiche. La réponse de Félix intervient à la scène suivante, autre emprunt de l'original mais à un endroit plus avancé : *Les Dieux et l'Empereur sont plus que ma famille* (v. 930). Face à cette rigueur, Pauline se tourne vers Sévère, survenu entre temps. C'est alors à une citation de l'acte IV que recourt Scribe, en inversant cette fois non les moments d'une scène mais les vers d'une réplique :

Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande,
 Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande ;
 Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
 C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous...
 (*Polyeucte martyr*, IV, 5, 1355-1358)

Le début de l'intervention de Pauline se trouve modifié de façon plus prosaïque (*Oui, je le sens, cruelle est ma demande !*, IV, 2), en consonance avec l'exclamation de Sévère (*Cruelle !*), ce qui approche sa réaction de celles de son modèle italien. Par ailleurs, le vers 1356 se voit replacé après le distique qui le suivait chez Corneille, mettant Pauline dans la situation d'appuyer plus sa requête que l'idée que celle-ci puisse sonner désagréable

FELIX.

Mais il se plaît à l'être :

Qui chérit son erreur ne veut pas la connaître !

PAULINE.

Mon père !... au nom des dieux !

FELIX.

Ne les réclamez pas,

Ces dieux dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux !

FELIX.

Eh bien ! qu'il leur en fasse.

PAULINE.

Au nom de l'empereur, dont vous tenez la place !

(*Les Martyrs*, IV, 1)

(Nous citons à nouveau d'après l'édition parisienne (cit.))

à Sévère. L'issue en est toutefois très proche : empêché d'agir, le chevalier romain confie à Fabian sa sensibilité à l'égard des chrétiens (IV, 6), tandis que le proconsul de Scribe se dit prêt à assurer Polyeucte de sa protection.

Le dialogue de la prison entre Polyeucte et Pauline (IV, 3) naît encore de citations cornéliennes puisqu'il trouve sa source dans la scène 3 de l'acte IV où la jeune femme essaie de convaincre son époux à abjurer sa nouvelle foi. Le procédé de mise en forme des emprunts suit à nouveau la technique du déplacement des répliques. Transposant son rêve, le héros dit qu'il souhaiterait voir son épouse sauvée, ce qui donne lieu à un bref différend sur le modèle des vers 1273-1274 de *Polyeucte martyr*. Suit l'invocation à Dieu pendant laquelle Polyeucte fait l'éloge de Pauline (vv. 1267-1270). Puis une nouvelle tentative de la part du héros afin de la convertir (vv. 1283-1286). La ponctuation y est quelque peu modifiée dans le sens exclamatif, tandis que la place des pronoms personnels est actualisée, de même que les *imaginations* du premier hémistiche 1285 deviennent de *vaines illusions*, sans doute plus crédibles pour le public parisien de 1840³¹.

31 Cf. les deux passages :

POLYEUCTE

.....
Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne,
Elle a trop de vertus pour n'être pas Chrétienne,
Avec trop de mérite il vous plut la former,
Pour ne vous pas connaître, et ne vous pas aimer,
.....

PAULINE

Que dis-tu, malheureux ? qu'oses-tu souhaiter ?

POLYEUCTE

Ce que de tout mon sang je voudrais acheter.

[...]

PAULINE

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?

POLYEUCTE

C'est peu d'aller au Ciel, je vous y veux conduire.

PAULINE

Imaginations.

POLYEUCTE

Célestes vérités.

PAULINE

Etrange aveuglement.

POLYEUCTE

Eternelles clartés.

(*Polyeucte martyr*, IV, 3, 1267-1270 / 1273-1274 / 1283-1286)

PAULINE

Que dis-tu, malheureux ?... Qu'oses-tu souhaiter ?

Ce même entretien connaît son épilogue dans la conversion de Pauline. Comme nous l'avons constaté à propos de la scène de l'aveu de Polyeucte, dès que l'héroïne révèle une certaine sensibilité à l'égard des chrétiens, elle se tourne vers son modèle italien puisque ce n'est qu'après la mort de Polyeucte que le personnage cornélien se convertit. A ce propos, il est intéressant de s'arrêter sur deux moments du duo des époux et sur les vers de la conversion de Pauline. Dans *Les Martyrs*, comme déjà dans *Poliuto*, Pauline essaie d'abord de convaincre Polyeucte de se rétracter, en le mettant face à la cruauté du sort qui l'attend ; le héros répond par le total dévouement à sa nouvelle foi :

PAULINE

Mais songe au martyr,
au fer des bourreaux !

POLYEUCTE

Le Dieu qui m'inspire
a fait des héros ! (IV, 4)

Les deux personnages intervertissent leurs répliques quelques vers plus loin, lorsque le jeune homme, voulant s'assurer que la conversion de sa femme n'est pas le fruit d'un égarement passager, essaie, peut-être

POLYEUCTE

Ce que de tout mon sang je voudrais acheter !
(priant)

Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne !

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne !

Avec trop de mérite il vous plut la former

pour ne pas vous connaître et ne pas vous aimer !

PAULINE

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?...

POLYEUCTE

C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire !

PAULINE

Vaines illusions !

POLYEUCTE

(avec enthousiasme)

Célestes vérités !

PAULINE

(de même)

Etrange aveuglement !

POLYEUCTE

(de même)

Eternelles clartés !
(*Les Martyrs*, IV, 3)

inconsciemment, de lui épargner la souffrance physique. Dans le texte italien, la première exclamation était une interrogation aux accents différents : *Pensasti agli orrori del punto fatale ?*, demandait Paolina ; *Non temi lo strazio dell'ora funesta ?*, lui faisait écho Poliuto. La réponse n'était qu'une dans les deux cas : *Iddio con la fede ci dà la costanza* (III, 4). A part l'enrichissement métonymique apporté par Scribe et la modification pronominale de la réplique de Pauline - qui répond *Le Dieu qui t'inspire / a fait des héros !*, se montrant reconnaissante à Polyeucte -, il est utile de comparer le choix poétique qu'opère chacun des auteurs pour ce passage. Cammarano emploie ici le dodécasyllabe - l'alexandrin cornélien ? - formé de deux vers *senari accoppiati piani*, usage plutôt rare aussi bien dans la versification d'opéra de l'époque que chez cet écrivain lequel fait une exception justement dans ce livret (JB, 263-265). Tout le *largo* du duo se construit sur ce vers, les accents principaux étant tous *piani* à l'exception de quatre oxytons qui marquent les retrouvailles prochaines des deux personnages dans la foi, grâce à la rime des pronoms personnels toniques (*te/me*), puis le baptême de Paolina. Ce qui confère à la scène la solennité adéquate, au risque d'une excessive monotonie, accentuée par les rimes croisées. C'est un inconvénient que le librettiste pallie en fragmentant le rythme du duo par quelques rimes internes et en adoucissant la sonorité de certains vers par quelques synalèphes. Quant à Scribe, il obtient le même genre de cadence en dédoublant les dodécasyllabes italiens, ce qui, grâce aux rimes féminines, engendre des strophes de vers de cinq syllabes.

Ces considérations peuvent s'appliquer aux vers de la conversion :

Coraggio inaudito ! Un fulgido lume
sul ciglio mi striscia e l'ombra dirada !...
Spirarti que' sensi noit puote che un Nume !...
Lo credo...lo adoro. Al circo si vada (III, 4).

Prodige soudain...
Lumière immortelle,
à moi se révèle !...
Une ardeur nouvelle
embrase mon sein !... (IV, 4)

Relevons encore, cependant, le parallélisme des deux exclamations initiales, dû à la position, par ailleurs prosaïque, des adjectifs et la correspondance entre les métaphores du *lume* et de la *lumière*, image à laquelle Cammarano, puis Scribe, donnent une plus grande ampleur

grâce à l'anastrophe de la construction verbale, ce qui s'efface progressivement dans les derniers vers français, indépendants de leur source italienne.

Le quatrain de la version napolitaine présente également quelques échos cornéliens provenant non seulement du monologue de la conversion de Pauline, mais aussi de la scène 6 de l'acte II où Polyeucte et Néarque s'encouragent afin de donner libre cours à l'expression publique de leur foi. Le dernier hémistiche, très concis, par lequel Paolina exprime sa détermination n'est pas sans rappeler les nombreux *Allons* des deux personnages masculins qui savent que la mort les attend, s'ils osent braver les dieux païens. De même, l'alexandrin très raisonné de Néarque (*C'est sa grâce qu'en vous n'affoiblit aucun crime*, II, 6, 694) annonce le troisième dodécasyllabe italien, quelque peu plus passionné dans sa perception de la présence de Dieu. C'est une détermination que l'on retrouve dans *Iddio con la fede ci dà la costanza - Le Dieu qui m'inspire / a fait des héros !*, également de source cornélienne : *Dieu fait part au besoin de sa force infinie* (II, 6, 677).

Quant à la conversion originelle de Pauline, Cammarano s'en sert dans le premier hémistiche *rotto* du dernier vers où il résume le célèbre *Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée* (V, 5, 1727). De même pour la métaphore du *lume*, dérivée du vers 1724 (*Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières...*) et rattachée à un écho du *M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir* (v. 1726), privé de l'évocation du sang du héros (v. 1725). Cette image prend, d'ailleurs, les proportions d'une métaphore prolongée, puisqu'elle traverse tout le livret, sorte de refrain caractérisant les moments émotionnels. Dans l'*aria di sortita* de Paolina (*Di quai soavi lagrime*, I, 4), cette même lumière est évoquée par opposition au *fosco vel* qui, tombant de ses yeux, lui permet de découvrir une nouvelle morale. Dans le même registre, la cabalette de Poliuto *Sfolgoro' divino raggio, / da' miei lumi è tolto un velo* (II, 4) évoque les premières paroles de l'héroïne, tout en annonçant celles de sa conversion et de la cabalette du duo (*Il suon dell'arpe angeliche*, III, 4) marquant l'entrée des martyrs dans le cirque : *La luce io veggo splendere / di cento soli e cento !*, lumière divine qui les éclaire également face à la mort, lorsqu'ils reprennent le même mouvement en conclusion de l'opéra.

Pour sa part, Scribe reprend ce finale, proposant d'autres emprunts des vers italiens, telles les menaces de Callisthènes, quoique resituées en fonction du contexte. Il reformule ainsi sa question-sentence (*Più s'indugia ?*, III, scena ultima) en exclamation (*C'est trop longtemps tarder !*, IV, 5), avant de lui faire admonester Sévère à cause de la pitié qu'il réserve à Pauline : *Viens-tu donc pour défendre le crime... / Ou les dieux ?*

(IV, 6), réplique qui suit le modèle *A difender gli altari venisti ; / o le colpe ?*, privé cependant de l'anastrophe de la construction verbale.

Plus intéressants, les vers par lesquels Sévère essaie de rappeler Pauline sont également une dernière émanation de la source italienne :

Daigne entendre ma voix qui te prie,
Non pour moi, qui renonce au bonheur !
Mais perdant une fille chérie,
Vois ton père expirer de douleur !³² (IV, 8)

No, d'amor non favello gli accenti,
non domando che vivi per me...
Tu sei figlia...del padre sovviesti...
Ah ! se muori, egli muore con te !..." (III, scena ultima)

Renonçant à l'hyperbate et à l'anastrophe, les premier et troisième vers français gagnent en spontanéité et l'équilibre que l'on en obtient répond tout aussi bien aux exigences d'un moment plus grave que solennel.

Cette approche stylistique confirme donc la volonté de Scribe de faire interagir ses deux sources. Se trouvant face à des oeuvres qui ont de rarissimes points de contact, le librettiste prend le parti de les faire se rencontrer de la manière la plus fonctionnelle : il adapte les quelques vers qu'il emprunte à Corneille aux passages de *Poliuto* qu'il traduit par endroits. L'oeuvre hétéroclite qu'il fournit à son compositeur se singularise alors par le besoin d'afficher l'héritage pluriculturel dont elle est issue. Et ce surtout par rapport au livret de Cammarano qui se bornait à n'emprunter à la tragédie que certains personnages et les grandes lignes de la trame, afin de les plier aux exigences bien particulières du mélodrame. L'ouvrage n'en était que plus original, quoique fermé dans l'univers auquel il se destinait.

Sur le plan musical, nous avons aussi souligné la dette des *Martyrs* à l'égard de *Poliuto*, ce qui est encore moins étonnant, puisque les deux opéras émanent du même compositeur. Cependant, chez Donizetti, le besoin d'échange interculturel n'est pas des moindres et la composition de ces oeuvres est bien l'expression de cette sensibilité. En effet, avant *Poliuto*, Donizetti avait déjà essayé d'orienter le goût des Italiens en innovant dans le sens du grand opéra. Bien que les années immédiatement précédentes aient vu naître des parangons du mélodrame

³² Nous citons à nouveau d'après l'édition parisienne (cit.).

italien - tels que *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda-Buondelmonte*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, ou encore *Fausta* (1832), *Parisina* (1833), *Belisario* (1836), ou de l'opéra bouffe - tel *L'elisir d'amore* (1832) -, le compositeur ne se privait pas de proposer de nouvelles approches scéniques, tel *Marin Faliero*, créé à Paris et aussitôt repris en Italie (WAV, 82), ou *L'assedio di Calais* (1836). Suivant l'enseignement de Rossini - *Le Siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827) et *Guillaume Tell* (1829) -, Donizetti inscrit *Poliuto* dans la perspective de renouveler la scène lyrique italienne par de grandioses tableaux faisant évoluer d'importantes masses de figurants. Le triomphe de Severo, l'interrogatoire de Nearco et le martyr final répondent à cette exigence qui mène à *La Favorite* (1840) et à *Dom Sébastien* (1843), aux premières expériences verdiennes - *Jérusalem* (1847) - et plus tard aux *Vêpres siciliennes* (1855), à *Don Carlos* (1867) et à *Aida* (1871).

Camillo FAVERZANI

Appendice

Tableau n° 1 : structure de *Poliuto*.

1er acte

- a) ouverture - chœur d'introduction (caverne)
- b) *arioso-larghetto* de Poliuto
 - précédé d'un récitatif Nearco-Poliuto
 - matère introductive : le baptême prochain de Poliuto -ses soupçons, entretenus par Callistene, sur la fidélité de Paolina**
- c) scène de Paolina (*scena di sortita*) :
 - récitatif
 - transition : récitatif Nearco-Paolina
 - air
 - transition : récitatif Nearco-Poliuto-Paolina
 - cabalette
 - appréhension de Paolina à l'égard de Poliuto - baptême de Poliuto - émotion de Paolina - nouvelle du retour de Severo - joie de Paolina**
 - changement de scène (place de Mélitène)**

d) scène de Severo (*scena di sortita*) :

- choeur triomphal
- récitatif/air
- transition : récitatif Callistene-Severo-Felice-Poliuto
- cabalette double
- choeur triomphal
- amour de Severo pour Paolina - nouvelle de son mariage avec Poliuto**
- colère de Severo

2e acte

e) scène de Severo-Paolina (maison de Felice)

- précédée d'un récitatif Callistene-Severo :
- récitatif/duo
- transition : récitatif
- cabalette

mariage de Paolina voulu par son père - vive émotion de Paolina face aux sentiments de Severo - fidélité de Paolina à Poliuto - désespoir de Severo

f) scène de Poliuto :

- récitatif/air
- transition : récitatif un chrétien-Poliuto
- cabalette

jalousie de Poliuto - nouvelle de l'arrestation de Nearco - se détournant des sentiments de ce monde, Poliuto s'adresse à Dieu - changement de scène (temple de Jupiter)

g) choeur prêtres-peuple (hymne)

- transition : récitatif Callistene-Severo-Nearco-Paolina
- finale I :

- récitatif Poliuto-Paolina-Severo-Callistene-Felice
- largo* Severo-Paolina-Poliuto-Nearco-Callistene-Felice
- transition : récitatif Severo-Paolina-Callistene-Felice-Poliuto
- strette finale : Poliuto-Paolina-Severo (puis, tous)

interrogatoire de Nearco au sujet d'une nouvelle conversion - Poliuto se dénonce - étonnement général - Paolina s'adresse à Dieu - renouveau de jalousie de Poliuto qui renverse l'autel de Jupiter

3e acte

h) scène de Callistene (forêt sacrée) :

- récitatif prêtres-Callistene
- air double

son intention de nuire à Poliuto

changement de scène (cirque)

i) scène de Poliuto-Paolina

- précédée d'un *arioso* de Poliuto :
- récitatif Poliuto-Paolina/duo
- transition : récitatif
- cabalette

Poliuto rêve de Paolina montant au ciel - Paolina vient défendre sa fidélité, révèle que Callistene est amoureux d'elle et essaie de convaincre Poliuto à abjurer la foi chrétienne - conversion de Paolina

j) finale II :

- récitatif/quatuor Severo-Poliuto-Paolina-Callistene
- transition : récitatif
- cabalette Paolina-Poliuto

Severo essaie de sauver Paolina - Callistene hâte le sacrifice - joie de Paolina et de Poliuto

Tableau n° 2 : structure des *Martyrs*.

1er acte

a) ouverture - chœur d'introduction (catacombes)

b) air de Polyeucte

- précédé et suivi d'un récitatif Néarque-Polyeucte

matière introductive : atmosphère mystique - le prochain baptême de Polyeucte - appréhension de Néarque au sujet de Pauline - fermeté de Polyeucte

c) prière de Pauline :

- récitatif
- choeur
- air
- transition : chœur

Pauline vient prier sur le tombeau de sa mère pour qu'elle efface le souvenir de Sévère - hymne à Proserpine

-prière des chrétiens

d) finale I :

-récitatif Polyeucte-Pauline

-ensemble Néarque-chrétiens-Pauline-Polyeucte

-transition : récitatif un chrétien-Néarque-Polyeucte-Pauline

-ensemble Pauline-Polyeucte-Néarque

fureur de Pauline à cause de la conversion de Polyeucte - nouvelle de l'arrivée prochaine d'un proconsul - inquiétude de Pauline pour le sort de Polyeucte

2e acte

e) scène Félix-Pauline (cabinet de travail du père) :

-bref récitatif/air

-transition : récitatif Félix-Pauline

-strette

-transition : récitatif Félix-Pauline (puis Callisthènes)

-air de Pauline

Félix s'engage contre les chrétiens - trouble de Pauline et sa fidélité à Polyeucte - nouvelle du retour de Sévère - joie de Pauline - changement de scène (place de Mélitène)

f) cavatine de Sévère

-précédée d'un chœur triomphal

-récitatif/cavatine

-ballet

-transition : récitatif Sévère-Félix-Pauline

-début du finale

amour de Sévère pour Pauline - Pauline lui présente son époux - colère de Sévère

g) finale II :

-récitatif Polyeucte-Sévère-Pauline-Callisthènes-Néarque

-ensemble (les mêmes et Félix)

brève altercation Polyeucte-Sévère-nouvelle qu'un nouveau prosélyte a reçu le baptême - Polyeucte invoque auprès de Dieu le salut de Pauline

3e acte

h) scène Pauline-Sévère (chez Félix) :

- récitatif/duo
- transition : récitatif
- ensemble

Pauline émue face à Sévère - rigueur de Pauline - désespoir de Sévère

i) air de Polyeucte :

- récitatif Pauline-Polyeucte
- air
- transition : récitatif Félix-Polyeucte-Pauline
- cavatine

nouvelle de la préparation d'un sacrifice - profession de foi de Polyeucte - nouvelle de l'arrestation de Néarque - défi de Polyeucte - changement de scène (temple de Jupiter)

j) chœur prêtres-peuple, puis femmes (hymne)

- transition : récitatif Callisthènes-Sévère-Néarque-Pauline

finale III :

récitatif Sévère-Callisthènes-Pauline-Polyeucte-Félix

- ensemble (les mêmes et Néarque)

interrogatoire de Néarque - Polyeucte se dénonce - étonnement général - Pauline s'adresse à Dieu

4e acte

k) scène Félix-Pauline-Sévère (chez Félix) :

- récitatif/trio
- transition : récitatif
- reprise du trio

**condamnation de Polyeucte - tentatives de Pauline auprès de Sévère - pitié de Sévère - rigueur de Félix
changement de scène (cirque)**

l) scène Pauline-Polyeucte

- précédée d'un récitatif de Polyeucte :
- récitatif/duo
- transition : récitatif
- ensemble

Polyeucte rêve de Pauline montant au ciel - Pauline essaie de convaincre Polyeucte d'abjurer la foi chrétienne - conversion de Pauline

lycée Dante de Trieste, et par lequel nous souhaitons achever notre réflexion sur Giani Stuparich, écrivain de la guerre :

“Tremenda è la guerra; e la si subisce solamente come una durissima prova, per l'elevazione dello spirito. [...] ogni vita è sacra, e nessun popolo della civiltà può proporsi più come fine d'educarsi a popolo guerriero, e nessun uomo può più desiderare la guerra se non con malvagio cuore”^{T123}.

Anne BOULÉ