

De Maometto II (1820) au Siège de Corinthe (1826) : comment une pièce turque est devenue une tragédie grecque

Damien COLAS

À la mémoire de
Jean-Pierre Saladin
(1932-2016)

En 1820, Rossini compose pour Naples un *Maometto II* sur un livret de Cesare Della Valle, dont le dramaturge tire ensuite une tragédie sur le même thème, *Anna Erizzo*. Les deux œuvres présentent des différences dramaturgiques qui méritent d'être examinées. Elles posent la question de la signification du personnage d'Anna Erizzo, personnage fictif présent aux côtés de personnages historiques réels, Paolo Erizzo, provéditeur de Négrepont à la fin du xv^e siècle, et « Mahomet II », Mehmed II, septième sultan de la dynastie ottomane.

En octobre 1826, Rossini reprend cette œuvre à Paris, traduite en français et adaptée à la scène de l'Opéra sous le titre de *Siège de Corinthe*. Entre ces deux versions a éclaté la Guerre d'indépendance grecque, et l'année 1826 est marquée, le 23 avril, par la chute de Missolonghi après un siège de plusieurs mois qui bouleverse l'opinion publique de l'Europe entière. Si *Maometto II* était une pièce turque à caractère historique, inscrite dans une tradition littéraire désormais ancienne, *Le Siège de Corinthe* devient œuvre engagée, en référence directe à l'actualité politique. Et, puisque la nation grecque, absente de *Maometto II*, occupe désormais le premier rôle, plusieurs références aux symboles de la civilisation grecque antique apparaissent dans *Le Siège de Corinthe*. Ce sont les principales étapes de la transformation de la pièce turque en tragédie grecque qui sont examinées dans l'étude présente.

LES DEUX PIÈCES TURQUES DE DELLA VALLE

Anna Erizo marque un tournant dans l'œuvre de Cesare Della Valle. Après quatre tragédies tirées de la mythologie grecque¹, le dramaturge se tourne vers l'histoire moderne. Plusieurs raisons ont été avancées. Les historiens de la littérature, dont Ambrogio Levati, ont considéré que l'écrivain avait cédé aux critiques qui lui reprochaient le choix de sujets anciens et l'encourageaient à porter sur scène les faits héroïques de l'histoire de l'Italie, en particulier ceux des *tempi bassi* (le Moyen-Âge)². La question de l'émergence d'une tragédie nationale occupait les esprits depuis la fin du XVIII^e siècle. Della Valle, dans la préface au premier volume de ses *Opere drammatiche* publiées en 1825, dit pour sa part avoir été influencé dès 1819 par le « champ très vaste d'intérêt politique et religieux » qu'offrait alors le tableau de l'Italie, de l'Europe et de l'Orient³. L'auteur ne précise pas quelles furent les « calamités postérieures en Europe » qui confortèrent sa décision⁴. Il est possible que la rébellion d'Ali Pacha de Janina à partir de mars 1820 ait joué un rôle mais, comme la préface ne fut publiée que cinq ans après l'achèvement de *Maometto II*, il est plus vraisemblable que Della Valle ait fait allusion à la guerre d'Indépendance grecque en cours, qui avait éclaté entre-temps. Il est à noter que le sujet n'était pas nouveau : il avait déjà fait l'objet de la tragédie *Mehemet II* de Balbi, publiée en 1801⁵.

Contrairement à ce que l'on peut lire souvent, ce n'est pas le livret *Maometto II* qui est une adaptation de la tragédie *Anna Erizo* mais l'inverse, puisque cette dernière fut terminée après l'opéra. Après avoir été flatté de l'intérêt que Rossini portait à son projet, Della Valle ne tarda pas à se repentir de sa collaboration avec le musicien :

Rossini s'enthousiasma pour le sujet, et m'en demanda un livret. Sa réputation gigantesque, l'affection véritable que je lui portais, et celle qu'il semblait avoir conçue pour moi me séduisirent à mes dépens. Mon livret

¹ *Ippolito, Ifigenia in Aulide*, dans *Tragedie*, Napoli, Trani, 1818, vol. I, et *Medea, Ifigenia in Tauride*, dans *Tragedie*, Napoli, Trani, 1820, vol. II.

² Ambrogio Levati, dans son *Saggio sulla storia della letteratura italiana* (Milano, Stella e figli, 1831, p. 158), mentionne Giulio Perticari ainsi que les critiques publiées dans le *Giornale arcadico* (1819, p. 82-91) et la *Biblioteca italiana* (1821, p. 17-20).

³ Cesare Della Valle, *Opere drammatiche e poetiche*, Napoli, Luigi Nobile, 1825, vol. 1, p. 13 : « il vastissimo campo d'interesse politico e religioso ».

⁴ *Ibid.* : « le posteriori calamità di Europa ».

⁵ Francesco Balbi, *Mehemet II*, dans *Il teatro moderno applaudito*, Venezia, tome LIX, 1801.

ne vaut rien ; sa musique vaut beaucoup, même si elle fut peu applaudie. Ma complaisance excessive à son égard ne rendit pas son amitié plus durable pour moi. Elle nuisit au contraire très sérieusement à la tragédie, longuement abandonnée, à laquelle ma plume dut revenir après s'être pliée au style dramatique, qui diffère tant du style tragique⁶.

On trouve en effet dans *Anna Erizo* la trace des structures musicales de l'époque, notamment la construction des finales qui, après le retrait de la musique, perdent non seulement toute raison d'être mais provoquent de sérieux problèmes de vraisemblance et de distorsion temporelle⁷. Au-delà du ressentiment que Della Valle ait pu nourrir envers l'attitude de Rossini, il n'y a guère de raison de douter de sa sincérité quand il déclare qu'« *Anna Erizo* est donc la tragédie qui m'a coûté plus que toute autre, et qui me plaît le moins⁸ ».

Maometto II et son avatar *Anna Erizo* sont des pièces à sujet italien, non pas grec : même si l'action a lieu à Négrepont (aujourd'hui Chalcis), sur l'île grecque d'Eubée, lors des campagnes militaires de Mehmed II, l'action appartient *de facto* à l'histoire d'Italie puisque cette île faisait partie de la république de Venise depuis 1209. Les personnages principaux sont tirés de l'Histoire : le Vénitien Paolo Erizzo (1411-1470) était provéditeur de Négrepont lors du siège de cette ville par la flotte ottomane en 1470⁹ ; à ses côtés combattirent Alvise Calbo (ca 1404-1470) et Giovanni di Antonio

⁶ *Ibid.*, p. 14 : « Rossini s'invaghi del soggetto, e me ne chiese un Drama. La sua gigantesca riputazione, il verace affetto, che io gli portava, e quello, che egli sembrava avere concepito per me, mi sedussero a mio danno. Il mio Drama val nulla ; molto la sua musica, benchè poco applaudita. La mia soverchia compiacenza per lui non fece più durevole la sua amicizia per me. Fece bensì gravissimo nocumento alla Tragedia per lungo tempo abbandonata, cui la mia penna dovè far ritorno dopo essersi piegata allo stile drammatico, che tanto dal tragico dissomiglia. »

⁷ Dans la scène VIII, à la fin de l'acte II, Anna, reconnaissant Calbo auprès de Mahomet, le fait passer pour son frère afin de lui sauver la vie. L'acte se termine de façon abrupte. Cette situation provient du final de l'acte I de *Maometto II*, où le stratagème d'Anna avait la fonction précise de provoquer un *quadro di stupore* mis en musique sous forme d'un *largo concertato*, processus courant à l'époque. Mais le retranchement de cette structure musicale donne un résultat insatisfaisant dans la tragédie. La transformation de la situation dramatique du final de l'acte II de *Maometto* fonctionne mieux : le serment d'Anna et de Calbo ainsi que le départ pour la bataille des guerriers italiens, à la scène IV, 4 d'*Anna Erizo*, se passent de musique.

⁸ *Ibid.*, p. 14 : « *Anna Erizo* è dunque la tragedia, che più mi costa di ogni altra, e meno mi piace ».

⁹ « Erizo », employé par Della Valle, est l'orthographe vénitienne. Pour des raisons d'euphonie, l'auteur préféra « Erisso » dans l'opéra et la tragédie.

Bondumier (1417-1470)¹⁰. Le cas d'Anna, fille de Paolo Erizzo et héroïne de l'action, est particulier. Nous savons aujourd'hui qu'il s'agit d'un personnage de légende, sans fondement historique¹¹. À l'époque de Della Valle, un lecteur ayant retracé les sources historiographiques relatant la bataille de Négrepont aurait pu arriver à cette conclusion. Pourtant, de nombreux ouvrages présentaient encore Anna comme un personnage ayant réellement existé, et il n'y a pas à douter que cette femme ait été considérée à l'époque comme une authentique héroïne vénitienne.

La construction de cette légende mérite d'être retracée, car elle est intrinsèquement liée au portrait qui se dessina de Mehmed II dans l'imaginaire italien. La mort de Paolo Erizzo fait l'objet de plusieurs versions contradictoires dans les premières sources : selon Malipiero, il serait devenu esclave d'un pacha et envoyé à Naples pour convaincre les habitants de se soumettre à Mehmed¹². Selon Rizzardo, Mehmed l'aurait égorgé et se serait lavé les mains dans son sang¹³. Selon Sansovino, il aurait trouvé la mort avec d'autres Vénitiens, les uns empalés, les autres lapidés ou sciés et les derniers tués de diverses manières¹⁴. À partir de Sabellico, c'est le supplice de la scie qui fut retenu : Erizzo ayant accepté de livrer à Mehmed la citadelle de Négrepont en échange de la vie sauve, le sultan l'aurait fait clouer sur une planche et scier à hauteur du bassin, expliquant qu'il lui avait garanti sa tête et non ses flancs¹⁵.

Cette version spectaculaire, apparue moins de vingt ans après les faits, supplanta les autres : Paolo Erizzo y accédait au statut de martyr chrétien et patriote. Du XVI^e au XVIII^e siècle, elle fut reprise et glosée par les historiens, sa version canonique étant donnée par l'historien français Guillet en

¹⁰ L'orthographe vénitienne « Alvixe » est donnée dans Rizzardo, « Lodovico » dans Sagredo (voir plus bas). Bondumier a été remplacé par « Condulmiero » dans *Maometto II et Anna Erizo*.

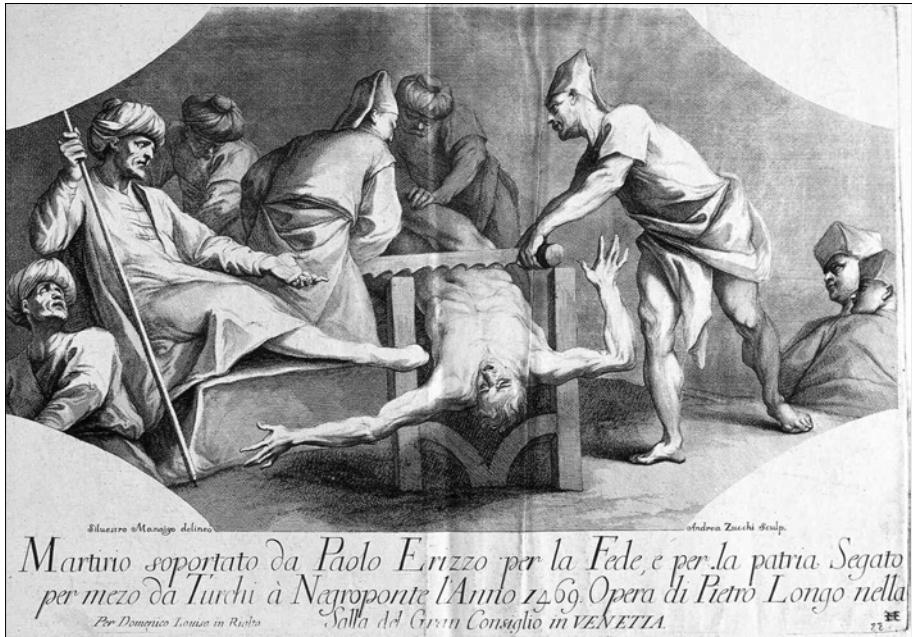
¹¹ Giuseppe Gullino, « Un'eroina mai esistita: Anna Erizzo (1470) », *Archivio veneto*, série 5, vol. 155, 2000, p. 127-134.

¹² Domenico Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500*, dans *Archivio storico italiano, ossia Raccolta di opere e documenti finora inediti o divenuti rarissimi riguardanti la storia d'Italia*, tome VII, Firenze, [s. n.], 1843, p. 58.

¹³ Giacomo Rizzardo, *La presa di Negroponte fatta dai Turchi ai Veneziani nel 1470*, éd. Emmanuele Antonio Cicogna, Venezia, Giambatista Merlo, 1844, p. 23.

¹⁴ Francesco Sansovino, *Gl'annali, ovvero Le vite de' principi et signori della casa othomana*, Venezia, [s. n.], 1571, p. 89.

¹⁵ Marcantonio Coccio Sabellico, *Historiae rerum Venetarum ab urbe condita*, Basilea, Joannis König, 1670, p. 555 : « Hericium, qui munitiore se loco cum suis tenebat, accepta ab Othomano fide, ubi in ejus potestatem venit, medium secari jussit, cavillatus perfidus hostis, pollicitum se cervici non lateribus parsurum. »



« Martyre enduré par Paolo Erizzo pour la foi et pour la patrie ». Gravure d'Andrea Zucchi d'après le tableau de Pietro Longhi, dans la Salle du Grand Conseil [du Palais des doges] à Venise (1720-1740).

1681¹⁶. Le personnage de la fille d'Erizzo fut ajouté par Sansovino à la fin du XVI^e siècle, en guise d'amplification de la légende du provéditeur vénitien. Elle aurait été égorgée pour ne pas avoir voulu céder au roi turc :

Et la fille de Paolo, jeune femme très belle et à marier, fut conduite au roi en raison de sa beauté. Comme elle ne voulut pas céder aux désirs du roi, elle fut égorgée¹⁷.

Le père Le Moyne consacre un chapitre entier à l'« exemple » de la « chaste vénitienne » dans sa *Galerie des femmes fortes* en 1647¹⁸ et c'est à nouveau chez Guillet qu'apparaît, outre son prénom Anna, la version romanesque qui fut reprise, à quelques menues variantes près, par les historiens postérieurs (voir annexe I).

¹⁶ Georges Guillet de Saint-George, *Histoire du règne de Mahomet II, empereur des Turcs*, Paris, Thierry et Barbin, 1681.

¹⁷ Sansovino, *Gl'annali, op. cit.*, p. 89 : « Et la figliola di Paolo, giouane bellissima & da marito, condotta al Re per la sua bellezza, non uolendo ella consentire alle uoglie del Re, fu scannata. »

¹⁸ Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, Gabriel Quinet, 1647. Dans la quatrième édition (1658), « La chaste Vénitienne » est publié aux pages 178-191.

Si, dans une perspective de chronique historique, on pouvait comprendre la cruauté des combattants en raison de ce que Voltaire appelait le « droit de la guerre », en revanche la trahison, le parjure et la luxure étaient indéfendables. C'est la raison pour laquelle les détails apportés à la description des supplices de Paolo et d'Anna Erizzo n'ont d'autre fonction que de dessiner un portrait à charge de Mehmed II. Le sultan n'aurait pu pénétrer dans l'enceinte de Négrepont sans la ruse et la trahison de Schiavo et Cortulia¹⁹. Le supplice de Paolo, en plus d'être inhumain, marque le manquement à la parole donnée²⁰. Avec l'épisode d'Anna, l'image de Mehmed est abaissée de façon radicale : à la vertu, à la noblesse et au courage de la chrétienne s'opposent le vice et la bassesse du sultan et l'ignominie de son abus de pouvoir.

Pour faire du portrait d'Anna l'image opposée de celle qu'ils voulaient donner de Mehmed, les historiens occidentaux le construisirent à partir de modèles préexistants puisés dans littérature contemporaine. Même si aucune source ne l'atteste, on ne peut exclure que le souvenir de Theodora, martyre chrétienne d'Alexandrie, morte en 304 lors des persécutions de Dioclétien, et portée sur scène en 1645 par Pierre Corneille dans *Théodore vierge et martyre*, n'ait joué un rôle dans cette construction. Mais la figure d'Irène – ou Irénée selon d'autres sources – s'affirme comme le prototype le plus vraisemblable. Mehmed II se serait épris de cette princesse grecque et chrétienne lors de la conquête de Constantinople en 1453. Bandello consacra une nouvelle entière aux amours de Mehmed et d'Irène, s'achevant par la fin tragique de cette dernière²¹. On y voit Mehmed, follement épris de la jeune princesse blonde, délaisser sa religion, l'administration de ses états ainsi que ses campagnes militaires pour ne passer ses jours et ses nuits qu'avec elle, au point que les soldats menacent de se rebeller contre lui. Mis en garde par son ami et conseiller Mustapha, qui lui rappelle les hauts faits d'arme de ses prédécesseurs de la dynastie ottomane, Mehmed se voit alors contraint de prouver à ses hommes sa valeur militaire et son rang de sultan.

¹⁹ Guillet, *op. cit.*, p. 170, personnages repris sous le nom de l'« infâme » Ulrico dans *Anna Erizo*, II, 1. Le traître, indiqué par le chœur de femmes, dans *Maometto II*, N. 3, avant la prière d'Anna « Giusto ciel, in tal periglio », n'a pas de nom.

²⁰ Les chroniqueurs commentent autant sur le parjure que sur la cruauté de l'ironie de Mehmed II.

²¹ Matteo Bandello, *Novelle* [1554], Milano, Silvestri, 1813, p. 242-255 : « Novella X. Maometto imperador de'Turchi crudelmente ammazza una sua donna ». Voir Robert Appelbaum, *Terrorism Before the Letter. Mythography and Political Violence in England, Scotland and France (1559-1642)*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 164-166.

Il réunit la cour et l'armée et leur présente Irène, parée de somptueux vêtements et bijoux, avant de lui trancher la tête de son cimenterre :

Ces propos finis, print incontinent d'une main la Grecque par les cheveux, & de l'autre tira le cymenterre que il avoit au costé, & ayant les mains laces, à la blonde trace de son chef, d'un seul coup luy trencha la teste avec une espouventable treneur d'un chacun : puis ayant mis fin à ce chef d'œuvre leur dist, Cognitionnez maintenant si vostre Empereur sçait commander à ces affections ou non. Soudain apres, pensant descharger le reste de sa colere, dressa un camp de bien quatre vingts à cent mille hommes, par le secours duquel il penetra toute la Boussine²², assiegea Belgrade, ou la fortune luy fut tant contraire qu'il fut mis en route, & perdit la memorable bataille contre les Chrestiens, sous la conduite de Iean Huniade surnommé le blanc, lequel fut le pere du glorieux Roy Mathias Corvin²³.

L'histoire d'Irène connut une fortune considérable au XVIII^e siècle et fit l'objet d'un grand nombre de poèmes, nouvelles, tragédies et peintures historiques²⁴. En France, les deux tragédies intitulées *Mahomet second*, de Chateaubrun (1715) et de La Noue (1739), sont construites sur l'épisode

²² Bosnie.

²³ Traduction française de François de Belle-Forêt, publiée dans *Histoires tragiques, extraictes des œuvres italiennes de Bandello*, Anvers, Jean Waesberghe, 1567, 24 vol. Bandello, *Novelle, op. cit.* : « Dette queste parole, subito pigliando i capelli de la donna in mano, con la destra tolto un coltello che a lato aveva, la svenò per mezzo la gola, e la sfortunata cadde in terra morta. E come se egli avesse una rondinella uccisa, essendo tre anni che Constantinopoli aveva debellato, comandò che si mettessero a ordine centocinquanta mila combattenti, con i quali scorse tutta la Bossina, e volendo pigliar Belgrado ebbe quella memorabil rotta che gli diedero i cristiani sotto la condotta di Giovanni Uniade, cognominato il Bianco, che fu padre del glorioso re Mattia Corvino. »

²⁴ William Painter traduisit en anglais la nouvelle de Bandello dans son *Palace of treasure* en 1566. La nouvelle connut un succès immédiat et ininterrompu, comme en témoigne cette liste forcément non exhaustive : George Peele, *The Turkish Mahomet and Hyrin the Fair Greek* [1589] (pièce perdue) ; Richard Knolles, *The Generall Historie of the Turks*, London, Adam Islip, 1603 ; Henrick Lubaeus, *Mahomet en Irena, of Liefd'in Wreethedyt*, Treur-spel, Dordrecht, Nicolaes de Vries, 1657 ; Gilbert Swinhoe, *The Tragedy of the Unhappy Fair Irene*, London, J. Place, 1658 ; Charles Goring, *Irene, or the Fair Greek*, [s.l.], 1708 ; Samuel Johnson, *Irene*, London, J. Dodsley, 1749 ; Ayreuhoff, *Irene, Skizze eines Trauerspiels*, Wien, Mathias Andreas Schmidt, 1781 ; Vigano, *Mahomet und Irene, ein heroisch-tragisches Ballett*, Graz, 1788. Pour les œuvres en anglais, consulter Srinivas Aravamudan, *Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688-1804*, Durham, Duke University Press, 1999 et Dirk F. Passmann, « Mahomet the Great and Jonathan Swift: The Story of Irene and the Image of the Turk in Early Eighteenth-Century English Literature », *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert*, éd. Barbara Schmidt-Haberkamp, Bonn, Bonn University Press, 2011, p. 95-107.

d'Irène²⁵. Même si, du dictionnaire de Bayle (1697) à l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire (1756), plusieurs voix s'élevèrent pour mettre en doute la véracité de tels récits, la reprise du thème d'Irène et des autres atrocités attribuées à Mehmed II ne pouvait manquer de travailler les esprits²⁶.

Comme le *Mehemet II* de Balbi, *Maometto II* et *Anna Erizo* sont construits sur l'opposition de deux portraits : à la cruauté, la ruse et la trahison du Turc s'oppose la vertu italienne. La mort d'Anna, décrite à partir de Le Moyne et Guillet comme choix délibéré en réponse aux attentes du sultan, est présentée par Balbi et Della Valle comme un geste volontaire. Au lieu d'être décapitée par Mehmed II, Anna lui dérobe son poignard et se suicide. Ce geste, certes problématique dans la morale chrétienne, offre à la fin de la tragédie l'exemple sublime du dépassement de soi et achève la présentation graduelle de sacrifices héroïques, commencée avec Calbo, Bondumier, et poursuivie avec Erizzo. Cet héroïsme italien est montré

²⁵ Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, *Mahomet II*, créé à la Comédie-Française le 13 novembre 1714 (Paris, Pierre Ribou, 1715) ; Jean-Baptiste de La Noue, *Mahomet second*, créé à la Comédie-Française le 23 février 1739 (Paris, Prault fils, 1739). Sur le même thème, un poème intitulé « Mahomet II et Irène » fut primé par l'Académie des jeux floraux en 1743. Il importe de rappeler que la dernière tragédie de Voltaire, *Irène* (1778) n'a rien à voir avec ce thème (voir note suivante). L'« Histoire des amours du fameux empereur des Turcs » publiée en 1776 dans la *Bibliothèque universelle des romans* (octobre 1776) substitue à Irène le personnage d'Éronime, princesse grecque faite esclave à Négrepont. C'est cette même Éronime que l'on retrouve dans la tragédie-lyrique *Mahomet II* de Louis-Emmanuel Jadin, sur un livret de Guillaume Saulnier, créée à l'Opéra de Paris en thermidor de l'an II [juillet 1794] (Paris, Ballard, 1803) et dans la tragédie *Mahomet II* de Pierre Baour-Lormian, créée à la Comédie-Française le 9 mars 1811 (Paris, Latour, 1811).

²⁶ Pierre Bayle, *Dictionnaire critique et historique*, Rotterdam, Reinier Leers, 1697, s.v. « Mahomet II », p. 498 : « Vous trouverez dans Monsieur Guillet les circonstances de cette aventure ; mais comme il remarque que tous ceux qui en ont parlé, l'ont copiée de Bandelli, Moine Italien qui *semble en avoir ôté toute créance, par les fautes qu'il y a faites contre l'ordre des tems, & contre les noms & le rang des personnes qu'il y introduit*, je ne la tiens pas fort certaine. » Bayle mentionne également, au titre de « réponse prétendue [...] aux murmures de son armée », le discours de « Mahomet second aux janissaires » de Georges Scudéry (*Discours politiques des rois*, Paris, Augustin Courbé, 1647, 107-129). Dans son *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756), Voltaire déclare : « Les moines ont peint ce Mahomet comme un barbare insensé, qui tantôt coupait la tête à sa prétendue maîtresse Irène pour apaiser les murmures de ses janissaires, tantôt fesait ouvrir le ventre à quatorze de ses pages pour voir qui d'entr'eux avait mangé un melon. On trouve encore ces histoires absurdes dans nos dictionnaires, qui ont été long-temps pour la plupart des archives alphabétiques du mensonge. » (*Œuvres complètes*, tome XVIII, Paris, Société littéraire typographique, 1785, p. 349).

comme le dernier rempart, en Orient, contre la menace ottomane, où l'islam permet ce que la chrétienté interdit : l'esclavage des femmes et la luxure, en premier lieu, mais aussi le culte de la richesse et de la splendeur. Ces pièces illustrent le « choc des civilisations » tel qu'il se dessinait dans l'imaginaire du public chrétien au début du XIX^e siècle, sur la base des différents portraits de Mehmed II donnés par les chroniques historiques et les œuvres fictives qui en dérivèrent de la fin du XV^e siècle au XVIII^e siècle²⁷.

Cependant, pour construire une telle opposition, destinée à mettre en valeur l'héroïsme italien, il était nécessaire de faire passer la réalité grecque de Négrepont en arrière-plan. Pour le spectateur, l'Italie n'est pas présentée uniquement comme le dernier rempart contre l'islam, mais comme le seul. Le livret de *Maometto II* ne contient aucune référence à la Grèce, qu'il s'agisse du lieu de l'action, des habitants, ou des traditions. *Anna Erizo* présente une allusion à la bataille des Thermopyles (I, 1) ainsi qu'à la mort d'Irène (III, 2), mais ces thèmes ne font l'objet d'aucun développement. Les Vénitiens sont ainsi compris comme victimes et défenseurs de leur propre terre face à la menace de conquête des musulmans. Il s'agit là d'un tour de force de construction historiographique : tout est fait pour que le public n'ait aucune conscience précise de la présence des Vénitiens en Eubée. Or ces derniers étaient eux-mêmes en position d'occupants en mer Égée depuis le début du XIII^e siècle, et la Quatrième croisade s'était soldée en 1204 par le sac de Constantinople par l'armée vénitienne, considérée comme l'une des catastrophes majeures de l'histoire de l'empire byzantin. Paolo Erizzo n'était nullement issu d'une famille vénitienne établie en Grèce depuis plusieurs générations, mais il était né à Venise et se trouvait en poste à Négrepont lors du siège de la ville. Enfin l'*Histoire de Venise*, publiée par Daru en 1819, donne de nombreux détails sur les exactions commises par les Vénitiens en Grèce, dont le sac d'Athènes en 1466²⁸. Il est peu probable que Della Valle n'ait pas connu ce livre, qui mentionne la mort d'Anna Erizzo, au moment où il s'attelait à son livret.

²⁷ Les voix discordantes des auteurs libertins, évoquées ci-dessus, constituent une contre-culture clairement minoritaire. Le syntagme de « choc des civilisations », exposé dans le livre controversé de Samuel Huntington (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996) a été emprunté par l'auteur à Albert Camus. Il reprend l'expression plus ancienne de « choc des cultures » utilisée à l'époque de la colonisation.

²⁸ Pierre Daru, *Histoire de la république de Venise*, Paris, Firmin Didot, 1819, tome II, p. 464.

Dans cette apologie de l'Italie, le portrait de Mehmed emprunte à la fois à l'image du Turc sanguinaire et à celle du Turc généreux, deux traditions romanesques développées côte à côte dans la littérature occidentale depuis le XVI^e siècle. David Chataignier a retracé l'émergence de la figure du Turc cruel dans l'imaginaire français aux XVI^e et XVII^e siècles, des « canards sanglants » de la presse aux fictions romanesques, jusqu'à leur dramatisation sur scène, en mettant en lumière dans quel contexte historique et politique la construction de cette image a eu lieu²⁹. Les supplices d'Irène, de Paolo et d'Anna Erizzo s'inscrivent dans une galerie d'images spectaculaires, à laquelle appartiennent également les récits de la fin tragique de Jehan de Chabas, canonnier du château de La Valette, à Malte, ou de la mort de l'empereur Constantin Paléologue lors de la chute de Constantinople³⁰.

Mais le Mahomet II de Della Valle est aussi redoutable qu'il est admirable. La cruauté de sa vengeance est à la mesure de sa générosité, ou plus exactement à la même démesure : avant le dénouement, dont la violence ne peut guère surprendre le spectateur, c'est un homme de grande culture qui est présenté, protecteur des arts, curieux des autres civilisations et tolérant dans le respect des religions. Son entrée longtemps attendue, dans *Maometto II*, est magnifique. IL apparaît entouré « de toute la pompe militaire et asiatique », et lorsque « les soldats font mine de vouloir mettre le feu aux édifices et au temple, Mahomet d'un geste les arrête³¹ ». Cette image est celle du « Turc généreux », dont le portrait le plus frappant est donné par l'entrée du « Turc généreux » des *Indes galantes* de Rameau, et que l'on retrouve encore dans *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart. Comment un même homme pouvait-il se montrer à la fois cruel et généreux, comment la passion amoureuse pouvait-elle se renverser en haine en un seul instant, voilà qui, pour les auteurs occidentaux, constituait un autre trait de civili-

²⁹ David Chataignier, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française (1561-1681)*, thèse de doctorat, Université Paris 4, 2012.

³⁰ *Ibid.*, p. 50-52.

³¹ [Cesare Della Valle], *Maometto Secondo*, Napoli, Tipografia Flautina, 1820, p. 17, N. 4, Coro e cavatina : « Verso la fine del Coro sopraggiunge Maometto alla testa delle sue Truppe, e circondato da tutta la pompa militare e asiatica. Alcuni de'suoi soldati fanno sembante di voler appiccare il fuoco agli edifizii e al tempo. Maometto con un cenno gli arresta. » Dans la même situation, l'entrée en scène du sultan dans *Anna Erizzo* (II, 5) opte en revanche pour le portrait du Turc sanguinaire puisque Mahomet, en descendant de cheval, regrette de ne pouvoir poser le pied sur un sol baigné du sang vermillon des Chrétiens (« Sol qui di sangue cristian non veggio / Bagnato il suolo : e duolmene. La terra / Di quel sangue vermiglia io sol ben premo. »)

sation typiquement oriental, en tout point opposé à l'idéal de discipline et de constance enseigné par la morale chrétienne³².

DU SIÈGE DE MISSOLONGHI AU *SIÈGE DE CORINTHE*

Jean Dimakis a retracé, dans son ouvrage sur *La Presse française face à la chute de Missolonghi et à la bataille navale de Navarin*, avec quelles incertitudes les nouvelles de l'insurrection grecque arrivèrent jusqu'en France d'avril à juin 1826, et quelles émotions éveillait dans l'opinion publique française le récit du siège de Missolonghi, entre rumeurs et démentis, entre espoirs déçus et la crainte d'une inévitable catastrophe³³. Soucieux de maintenir le plus longtemps possible de bonnes relations diplomatiques avec la Sublime Porte, le gouvernement de Charles X faisait preuve d'une prudence extrême dans la question d'Orient, quitte à fermer les yeux sur le sort des insurgés grecs. Pourtant, depuis la mort de Lord Byron en avril 1824 à Missolonghi, plus personne ne pouvait prétendre ignorer ce qui se passait en Grèce. L'indifférence du gouvernement à la tragédie qui était en train de se dérouler dans un autre pays chrétien d'Europe ne manqua pas de renforcer l'indignation de la presse d'opposition, qu'elle appartienne au camp libéral (*Le Constitutionnel*, *Le Courrier français*) ou au camp des ultras (*L'Aristarque*, *Le Journal des débats* ou *La Quotidienne*)³⁴.

Rossini s'était déjà prononcé sur la question quelques mois plus tôt. Le 19 juin 1825, lors de la première représentation du *Viaggio a Reims* à l'occasion du retour de Charles X à Paris après son couronnement à Reims, il avait placé dans les strophes d'improvisation de la cantatrice romaine Corinna une allusion à l'insurrection grecque :

Contro i fedeli ancora
lotta falcata luna,
ma al sacro ardir fortuna
propizia ognor sarà.

³² Pierre Le Moynes, « La chaste Vénitienne », *op. cit.*, p. 191 : « Il est bien vray que l'Amour est impatient & hautain dans les testes couronnées : qu'il est facile à blesser, & delicat dans les cœurs qui sont accoustumez à vaincre. Celuy de Mahomet blessé au vif par cette action, quitta la place à la colere, qui n'est iamais plus furieuse ny plus terrible, que quand elle succede à vn grand Amour. »

³³ Jean Dimakis, *La Presse française face à la chute de Missolonghi et à la bataille navale de Navarin*, Thessaloniki, Institute for Balkan Studies, 1976.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

Come sul Tebbro e a Solima,
 foriera di vittoria,
 simbol di pace e gloria
 la Croce splenderà³⁵.

L'examen de l'ensemble des représentations dramatiques qui furent offertes au souverain montre que le *Viaggio* de Rossini, sur un livret de Luigi Balocchi, s'inscrit dans la typologie des vaudevilles « contemporains » dont il reprend les principales caractéristiques poétiques³⁶. C'est dans ce contexte précis que l'allusion au « croissant de lune » ressort : aucune des autres pièces de circonstance ne s'était aventurée dans une adresse aussi directe à l'égard du monarque. Cette audace fut notée par *Le Courrier français*, le 21 juin :

Il faut même remarquer que M. Balocchi est le seul qui ait exprimé sur la scène de nobles vœux pour la liberté des Grecs. Lorsqu'aux représentations suivantes l'étiquette ne défendra plus d'applaudir, d'unanimes bravos accueilleront certainement cette partie de l'improvisation de Corinne³⁷.

L'interprétation de Giuditta Pasta, dont ce fut là l'unique participation à une œuvre comique, parvint à convertir certaines personnes réticentes à la cause du philhellénisme :

³⁵ [Luigi Balocchi], *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del Giglio d'oro*, dramma giocoso in un atto, composto per l'incoronazione di S.M. Carlo X, Re di Francia, Paris, Rouillet, 1825, scène XI, p. 14.

³⁶ Voir à ce sujet Janet Johnson, « Notizie storiche », dans Rossini, *Il viaggio a Reims*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1999, p. XXI-LII ; Olivier Bara, « Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Corinne et Éric Perrin-Saminadayar (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 41-60 ; Benjamin Walton, « 1825. "Quelque peu théâtral" : the operatic coronation of Charles X », dans *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 68-107 ; Damien Colas, "*Il viaggio a Reims*" e le opere di circostanza per l'incoronazione di Carlo X di Francia, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012, p. I-CLL.

³⁷ « Théâtre-Italien. Par ordre : première représentation d'*Il viaggio a Reims* (*Le voyage à Reims*), opéra en un acte. Paroles de M. Balocchi, musique de M. Rossini, décorations de M. Blanchard, ballet de M. Milon », republié dans Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et documents*, tome VI, Lyon, Symétrie, 2008, p. 130. Cette strophe est ainsi commentée dans *L'Étoile, journal du soir* du 21 juin : « Ces deux vers, répétés par les autres voix, ont été accueillis comme un hommage au peuple intrépide qui, dans ce moment même, fait triompher la croix de tous les efforts des barbares. » (cité par Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien, op. cit.*, p. 132).

M^{me} Pasta, que nous admirons sous le casque du héros, mais que nous adorons sous les habits de son sexe, paraissait cette fois sous une forme que notre imagination lui avait souvent prêtée: elle avait dans ses yeux et dans son maintien quelque chose de l'inspirée. Cette même divinité, qui lui fit abhorrer les oppresseurs de sa patrie, soutenait son inspiration; elle a chanté, non, elle a improvisé et son ravissement a passé dans l'âme de ses nobles auditeurs. Plusieurs d'entre eux, qui étaient, dit-on, déclarés contre la Grèce, ont senti renaître dans leur cœur quelques sentiments d'humanité et, rentrés chez eux, ont envoyé leur offrande au comité des Hellènes³⁸.

En novembre 1825, alors que Rossini s'attelait à la confection de son premier opéra en français, l'insurrection grecque constituait plus que jamais le premier sujet d'actualité à Paris, aussi bien dans les journaux que dans la société civile. Ceci allait durer jusqu'au 14 mai 1826, quand la chute définitive de Missolonghi fut annoncée avec un mois de retard dans le *Courrier français*³⁹. Benjamin Walton a retracé l'ampleur du mouvement de philhellénisme dans la société française⁴⁰. Si des concerts en faveur des Grecs furent organisés dans toute l'Europe, Paris constitua un foyer particulièrement actif pour cette cause, ne serait-ce que parce que plusieurs réfugiés grecs s'y étaient établis. Les initiatives philhellènes se multiplièrent, prenant la forme de souscriptions publiques, d'expositions, de concours de poésie et de représentations théâtrales. Il se produisit alors une lame de fond, dangereuse pour le gouvernement, puisque la cause grecque trouvait des partisans dans toutes les couches de la société, de la haute aristocratie aux ouvriers.

La Comédie-Française proposa un *Léonidas* de Michel Pichat le 26 novembre 1825. Une exposition « au profit des Grecs » fut organisée le 17 mai 1826 à la galerie Lebrun⁴¹. Le Vauxhall accueillit le 28 avril 1826 un concert « au bénéfice des Grecs » en présence de nombreux Philhellènes, le duc de Choiseul, M. et M^{me} de Broglie, le général Lafayette, plusieurs exilés grecs, dont l'un des fils de Constantin Kanaris. Les solistes de l'Opéra et du Théâtre-Italien interprétèrent la prière du *Mosè in Egitto* de Rossini,

³⁸ *L'Année française*, 1825, p. 274-274, article cité par Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien*, *op. cit.*, p. 129. L'improvisatrice Corinna apparaît en scène accompagnée d'une jeune Grecque, Delia, qu'elle a pris sous sa protection. Outre l'allusion possible à l'orientation sexuelle de Corinna, la métaphore politique était évidente.

³⁹ Jean Dimakis, *La Presse française*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ Benjamin Walton, « 1826. "Les Grecs sont français": musical philhellenism in Paris », dans *Rossini in Restoration Paris*, *op. cit.*, p. 108-153.

⁴¹ Nina Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence (1821-1830). Art and Politics under the Restoration*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 39.

l'air final de *L'italiana in Algeri*, « Pensa alla patria », et le *Chant des Grecs* de Chélaré qui fut bissé⁴². L'un des événements les plus marquants eut lieu le 13 avril, salle Cléry, où le célèbre improvisateur Tommaso Sgricci, originaire d'Arezzo, coqueluche de la société parisienne et désespoir des femmes, fit sensation en improvisant en public l'intégralité d'une tragédie en cinq actes sur le thème de Missolonghi⁴³. Conformément aux règles du genre, il y tint tous les rôles qui lui avaient été indiqués par le public, et commença par un monologue de l'évêque Joseph de Missolonghi, comme on le lui avait demandé. *Le Globe* publia le 20 avril, dans une recension détaillée de cette soirée, un extrait qui avait fait forte impression sur le public. Il s'agit de la méditation de la jeune vierge Sophie, nièce de l'évêque Joseph, alors qu'elle se trouve aux côtés du tombeau de Lord Byron. Le récit, commencé comme une déploration, se transforme en vision et donne lieu à une envolée lyrique, nourrie d'images puisées dans la *Divine comédie*, qui s'achève par la prédiction de la prochaine résurrection glorieuse de la Grèce (annexe II).

L'Académie royale de musique n'était pas en reste et pouvait compter sur le stock grec de son répertoire. Elle prépara les reprises de l'*Olympie* de Spontini (1819), avec Caroline Branchu dans le rôle-titre, de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck (1785), ainsi que la production d'un nouvel opéra de Spontini, *Les Athéniennes*, sur un livret d'Étienne de Jouy qui aurait été au préalable décliné par Rossini⁴⁴. Pour le Théâtre-Italien, placé sous sa tutelle depuis 1819, elle programma *Zelmira* de Rossini avec Giuditta Pasta dans le rôle-titre⁴⁵. Peu importe, dans le fond, que le sujet fût mythologique, historique, qu'il renvoyât à une époque récente ou lointaine, l'essentiel était qu'il fût grec.

C'est dans ce contexte que le *rifacimento* de *Maometto II* fut entrepris, dès l'automne 1825. L'œuvre, qui n'avait pas encore été représentée au Théâtre-Italien, était inconnue du public parisien. Plusieurs raisons semblent avoir déterminé le choix de cet opéra italien plutôt qu'un autre. On relève dans *Maometto* une inflexion de la poétique de Rossini vers le style français de la tragédie lyrique des dernières décennies du XVIII^e siècle, notamment dans le traitement du chœur et l'enchaînement des numéros. Anselm Gerhard a souligné à cet égard le parallélisme entre cet opéra et *Fernand Cortez* de Spontini, représenté au San Carlo de Naples, sous la

⁴² *Revue encyclopédique*, 1826, p. 274-275.

⁴³ *Ibid.*, p. 272-274. Tommaso Sgricci, *La caduta di Missolonghi*, Firenze, Pasquale Pagni, 1827.

⁴⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Roulland, 1824, p. 253.

⁴⁵ La première eut lieu le 14 mars 1826.

direction de Rossini, en février 1820, soit dix mois avant la première de *Maometto II*, non seulement sur le plan de la thématique historique et politique mais aussi sur celui de la composition⁴⁶. Est-ce que l'idée de proposer aux Parisiens une œuvre composée dans ce que les Napolitains se représentaient comme le « goût français » et à la dernière mode, mais qui à Paris datait désormais de plusieurs années, était pertinente ? Rien n'est moins sûr⁴⁷. L'actualité de l'insurrection grecque apparaît donc comme le mobile déterminant, car le parallélisme entre les assiégés de Missolonghi résistant aux assauts de l'armée turco-égyptienne ne rappelait que trop ceux de Négrepont luttant contre Mehmed II. Simple coïncidence, qui dut jouer son rôle : le sultan de l'empire ottoman se nommait Mahmoud II.

Le chantier de *Mahomet II, ou Le Siège de Corinthe* – tel était le titre original – commença le 23 novembre 1825, quand un employé de l'atelier de copistes fut détaché par l'Opéra pour aller travailler chez Rossini, « sous ses yeux et sous sa dictée⁴⁸ ». Le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, directeur général des Beaux-arts, souhaitait que l'opéra fût mis à l'étude le plus promptement possible, et de fait Ciceri, peintre de l'Opéra, avait commencé à travailler sur les décors dès le début du mois⁴⁹. Mais après avoir été envisagée pour juin, puis juillet, la première de l'œuvre fut retardée jusqu'au 9 octobre. Les raisons de ces ajournements successifs furent diverses. Laure Cinti, qui devait tenir le rôle de Pamyra, faisait encore partie de la troupe de chant du Théâtre-Italien et ne disposait que de peu de temps pour répéter à cause du cumul des deux charges⁵⁰. En avril encore, plus de quatre mois après le début de la copie, le chef de l'atelier de copistes

⁴⁶ Anselm Gerhard, « *Fernand Cortez und Le Siège de Corinthe*. Spontini und die Anfänger der *Grand Opéra* », dans *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani*, Maiolati Spontini, Comitato comunale permanente di studi spontiniani, 1985, p. 93-111.

⁴⁷ Rossini composa également son *Ermione*, d'après l'*Andromaque* de Racine, dans un style post-gluckien, mais ne se hasarda pas à faire représenter cette œuvre sur la scène française, bien qu'il y fût très attaché.

⁴⁸ Archives nationales de France, AJ¹³ 127 : lettre de Lefebvre à la direction de l'Opéra, 5 avril 1826, reproduite dans Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, vol. II (1822-1826), éd. Bruno Cagli et Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 504.

⁴⁹ Bibliothèque-musée de l'Opéra, AD 45, lettre de la direction de l'Opéra à Alexandre Soumet, 2 novembre 1825.

⁵⁰ Archives nationales de France, AJ¹³ 117, lettre de La Rochefoucauld à Raphaël du Plantys, directeur de l'Opéra, 15 avril 1826, et lettre de La Rochefoucauld à Laure Cinti, 30 juin 1826, publiée dans Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien au temps de Napoléon et de la Restauration d'après des documents inédits*, Paris, Fischbacher, 1910, p. 26-27.

François-Charlemagne Lefebvre se plaignait de l'état à peine compréhensible du matériel qu'il avait à faire copier⁵¹.

Ces retards jouèrent un rôle décisif dans le profil nouveau que prit *Le Siège de Corinthe* peu à peu. La révision qui ne devait être, dans le projet initial de l'automne 1825, qu'une traduction servile de *Maometto II* avec adjonction d'un divertissement, évolua au fil des mois pour intégrer les dernières nouvelles provenant de Grèce. C'est donc cette longue genèse, parallèle au développement du récit des événements de la révolution grecque, qui explique pourquoi *Le Siège de Corinthe* s'éloigne graduellement de *Maometto II* du premier au troisième acte, ce dernier se détachant presque complètement du livret originel de Della Valle.

L'acte I du *Siège* est fidèle à l'acte I de *Maometto* que l'on retrouve, simplement traduit, jusqu'au numéro 5, à l'exception de la prière d'Anna « Giusto Ciel ». Plusieurs particelles du matériel d'exécution contiennent la première page de cet air, ce qui indique que la décision de le déplacer à la fin de l'opéra n'a été prise que dans un second temps du processus de *rifacimento*. Si l'action ne se réfère plus au siège de Négrepont, c'est que cette page de l'histoire de Venise n'aurait présenté aucun intérêt pour le public français. Elle est transposée à Corinthe, prise par Mehmed II en 1458. Alors qu'il avait été nécessaire à Della Valle de faire oublier la réalité grecque dans *Maometto II*, les librettistes Alexandre Soumet et Luigi Balocchi durent travailler en direction opposée : la tragédie nationale italienne disparaît.

On peut s'interroger sur le choix de la ville de Corinthe, puisque la ville déposa les armes et fut prise par Mehmed II sans bain de sang⁵². Il n'est pas fortuit : dans *Maometto II* comme dans *Anna Erizo*, c'est à Corinthe que résidait Anna lorsqu'elle fit la connaissance et s'éprit d'un certain Uberto, seigneur de Mytilène, en réalité Mahomet déguisé, parcourant la Grèce en compagnie de son père, le sultan Murad II⁵³. C'est également à Corinthe que la mère d'Anna mourut lors d'un incendie, ce qui explique que sa sépulture se trouve dans cette ville⁵⁴. On retrouve dans ces éléments antérieurs

⁵¹ Archives nationales de France, AJ¹³ 127, lettre du 5 avril 1826.

⁵² Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 ; Doris Sennfelder, « Moitié italien, moitié français ». *Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern « Mosè in Egitto », « Maometto II », « Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge » und « Le Siège de Corinthe »*, München, Herbert Utz Verlag, 2006, p. 171-172.

⁵³ *Maometto II*, N. 3. Scena e terzettone : « Il sir di Mitilene, il prode Uberto. », *Anna Erizo*, I, 3.

⁵⁴ Alors que la tombe de la mère d'Anna joue un rôle crucial dans l'acte II de *Maometto II*, les circonstances de la mort ne sont explicitées que dans *Anna Erizo*, III, 2.

de la vie d'Anna, ignorés de son père Paolo, des réminiscences de la relation Argire-Aménaïde dans *Tanocrède* de Voltaire (1760). Comme Rossini avait traité ce sujet en 1813, il n'est pas à exclure qu'il ait lui-même prié Della Valle d'intégrer ce modèle dans son livret. La scène du conseil qui ouvre la tragédie de Voltaire avait par ailleurs fait en son temps l'objet de nombreuses critiques, car elle était considérée comme impropre au traitement dramatique⁵⁵. Transposée à l'opéra, elle offre en revanche un tableau intéressant pour la construction d'une introduction imposante, faisant alterner solistes et chœur de guerriers. C'est ce qu'avait fait Rossini dans *Tancredi* et, aussi bien dans *Maometto II* que dans *Le Siège de Corinthe*, le premier tableau de l'opéra dérive encore de Voltaire.

Comme l'acte I du *Siège de Corinthe* fut mis en répétition à la fin du mois de mai 1826⁵⁶, on peut supposer que Rossini aborda le travail des actes II et III à cette époque, sous le choc de la nouvelle de la chute de Missolonghi. L'état du matériel d'exécution de l'acte II est difficile à déchiffrer car on y trouve pêle-mêle deux versions, celle, originale, de 1826, et une version abrégée portée sur scène pour la reprise de 1835. On peut néanmoins suivre la trace, dans quelques particelles, de la genèse de l'acte II dans sa version originale. Avant que Mahomet ne rejoigne Pamyra et que les festivités du mariage ne donnent lieu à un divertissement dansé (dont une grande partie de la musique fut coupée aussi tard que le 1^{er} octobre, une semaine avant la première, car il s'avérait que l'opéra était trop long⁵⁷), la scène est occupée par Pamyra seule, partagée entre son amour pour Mahomet et sa loyauté envers sa patrie. Cette situation de dialogue intérieur est tout à fait conventionnelle et l'air de Pamyra est un composite de plusieurs pièces de *Maometto II*, dans la tradition de la théorie des passions :

⁵⁵ Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, tome X, Paris, Deterville, 1818, p. 304-305 : « Tels sont les faits de l'avant-scène, ils sont tous successivement exposés dans le premier acte, et particulièrement dans la première scène, qui a essuyé beaucoup de critiques, parce qu'on n'en a pas saisi le dessein. Cette scène représente un conseil de principaux chevaliers qui composent le sénat de Syracuse [...] comme cette ouverture de pièce ne présente point un de ces grands objets de délibération qu'un tel appareil semble annoncer ; comme enfin tout ce qui s'y traite dans un dialogue assez long et dans un style assez faible pouvait être dit en fort peu de mots dans une exposition ordinaire, tout le monde s'est récrié sur l'inutilité et la froideur de cette scène d'apparat [...] ».

⁵⁶ [Sosthène de la Rochefoucauld], *Mémoires de M. de la Rochefoucauld, duc de Doudeauville*, tome VIII, Paris, Michel Lévy, 1862, p. 531.

⁵⁷ Bibliothèque-musée de l'Opéra, AD 47, lettre de la direction de l'Opéra à Pierre-Gabriel Gardel, maître de ballet et chorégraphe du *Siège de Corinthe*, 1^{er} octobre 1826.

le récit initial, « Que vais-je devenir? », est la seule section composée *ex novo*, sur un accompagnement de cordes tourmenté, le *cantabile* provient du N. 11 de *Maometto*, « Madre a te che sull'Empiro », et la cabalette est la transposition pour soprano de celle de l'aria de Calbo, « E d'un trono alla speranza », dans son air N. 9 « Non temer⁵⁸ ». *Cantabile* et cabalette expriment deux affects opposés : « Du séjour de la lumière » est une prière adressée à la mère défunte de Pamyra, et « Mais après un long orage » marque un regain de détermination et de confiance en soi⁵⁹.

Or, dans une première phase du travail, Rossini avait envisagé de conserver pour cette scène davantage du N. 11, scène finale de *Maometto*. La section initiale de l'air d'Anna, « Sì, ferite », se trouve dans plusieurs particelles du *Siège*, avec deux versions françaises différentes qui témoignent des hésitations de Rossini et de ses collaborateurs quant à son emploi. Dans *Maometto II*, cette section au caractère héroïque correspond au moment où Anna, encerclée par les soldats musulmans auxquels elle avait essayé d'échapper, offre sa vie à Mahomet. On peut concevoir que Rossini ait été tenté de ne pas perdre une page aussi impressionnante, susceptible d'un grand effet sur le public. L'air de Pamyra se composait donc originellement, non pas de deux sections comme nous le connaissons aujourd'hui, mais de trois, exprimant non pas deux affects, mais trois affects contrastés, puisque le *cantabile* et la cabalette étaient précédées de cette section initiale à caractère héroïque.

Il restait à donner un sens à cette page qui fût compatible avec la nouvelle situation dramatique, Pamyra se trouvant dans le pavillon de Mahomet quelques instants avant les célébrations de son mariage, situa-

⁵⁸ Que la partie de Calbo ait pu servir de réservoir en libre-service pour le nouvel opéra est aisé à comprendre. Le recours à un contralto en travesti pour interpréter un guerrier allait contre les usages de l'Opéra, qui exigeait pour ce type d'emploi une voix masculine. La partie de Néoclès, homologue de Calbo, fut donc confiée à une haute-contre, Adolphe Nourrit. La partie de Calbo, très virtuose, fut redistribuée par fragments à différents rôles de l'opéra. Son solo de l'introduction « Guerrier, che parli » fut confié au grand prêtre Hiéros, et il semble incompréhensible que Rossini ait pu considérer qu'une basse profonde puisse vocaliser à l'italienne. La partie de Hiéros, « Oui, combattez ; le ciel veille sur vous », transcrite dans un premier temps telle quelle dans le registre de baryton-basse, dut être entièrement réécrite.

⁵⁹ On notera au passage que l'antéposition de l'air, par rapport à sa position originelle dans *Maometto II*, est à l'origine d'une invraisemblance dramatique qui échappa aux librettistes. L'allusion à la mère de l'héroïne va de soi dans *Maometto II*, car Anna se trouve auprès de la tombe de sa mère. Dans *Le Siège de Corinthe*, cette pensée n'a guère de sens puisque Pamyra se trouve dans le pavillon de Mahomet.

tion n'ayant rien de commun avec celle d'Anna implorant Mahomet de la tuer. Une première version française évoque le martyr et l'appel de Dieu,

Plus d'alarmes!
 Dans son sein Dieu nous appelle.
 Voici l'heure solennelle!
 À sa loi mourir fidèle,
 C'est renaître pour les cieux⁶⁰.

Le thème s'accorde avec le caractère enflammé du matériau musical, mais anticipe trop le dénouement de l'opéra et reste centré sur la tragédie personnelle de Pamyra. Ce texte, encore très proche de *Maometto II*, fut abandonné. Une seconde version fut retenue. On la trouve dans la première édition du livret, même si elle n'apparaît pas dans la première édition de la partition. Elle aborde sur un ton exalté la question de la patrie :

Ô patrie infortunée!
 Quelle affreuse destinée!
 Ah! de gloire environnée,
 Je voudrais briser tes fers⁶¹.

Il est intéressant de remarquer que ce texte, à la gloire de la « patrie », ne fut pas retouché par la censure, quand d'autres vers, relatifs à la « liberté », durent être réécrits⁶². Le lien avec l'actualité de Missolonghi est clair : Rossini avait abordé la lutte de la croix contre le croissant dans les improvisations de Corinna dans le *Viaggio*, il aborde maintenant, dans cette apostrophe remarquable, celui de la libération de la Grèce.

Dans l'acte III, la proportion de composition nouvelle l'emporte sur le *rifacimento*, tout comme ce sera le cas dans l'acte II du *Comte Ory* deux ans plus tard. Cet acte III fit l'objet d'un consensus : si les critiques appréciaient quelques pages éparses dans les deux premiers actes, qu'ils trouvaient dans l'ensemble ennuyeux, ils s'inclinèrent devant la réussite du dernier. Il

⁶⁰ Bibliothèque-musée de l'Opéra, Mat. 19 [239 (6)] (particelle de Pamyra). Ce texte est écrit au-dessus de la ligne de chant, tantôt au crayon, tantôt à l'encre. Il est travaillé comme une version rythmique, ce qui explique pourquoi la forme définitive des heptasyllabes, transcrite ici, n'apparaît que progressivement.

⁶¹ [Luigi Balocchi et Alexandre Soumet], *Le Siège de Corinthe*, Paris, Roulet, 1826, p. 24. Dans la particelle de Pamyra citée à la note précédente, ce texte est écrit à l'encre au-dessous de la ligne de chant.

⁶² Archives nationales de France, F²¹ 969, livret manuscrit avec les annotations des censeurs Jean-Louis Laya et Charles Lacretelle. Voir Anselm Gerhard, « La "liberté" inadmissible à l'Opéra », *Le Siège de Corinthe*, L'Avant-Scène Opéra, n° 81, novembre 1985, p. 69-71.

contient la « scène de la bénédiction des drapeaux », pendant laquelle le prêtre Hiéros appelle les Corinthiens au martyre avant qu'ils ne tentent une dernière sortie de la citadelle. La bénédiction des drapeaux eut un tel succès qu'elle devint une scène culte du répertoire de l'Opéra au XIX^e siècle, et posa un jalon dans l'histoire du genre du « grand opéra ». Avec elle, le processus de « désitalianisation » de *Maometto II* s'achève, puisqu'elle donne à voir et à entendre sur la scène de l'Académie les événements dont tous les Parisiens avaient pu être témoins par la presse quelques mois auparavant.

Les dernières heures des survivants de Missolonghi furent relatées en plusieurs versions divergentes dans la presse. Selon *Le Constitutionnel*, les Grecs auraient « fait serment qu'aucun d'entre eux, sans distinction d'âge et de sexe, ne tomberait aux mains des musulmans⁶³ », serment qui rappelle le sacrifice des trois cents spartiates :

Le défilé jusqu'auquel ils étaient parvenus à se faire jour à travers des nuées de balles, de boulets, de poignards et de cimenterres, est pour eux d'autres Thermopyles, et tous, même les mères et leurs enfants, qu'elles tenaient embrassés, tous sont morts comme Léonidas⁶⁴.

La Quotidienne précise que les Grecs auraient tenté une ultime sortie en formant trois colonnes,

la première composée uniquement d'hommes portant des armes, la deuxième constituée de femmes et d'enfants encadrés de combattants, et la troisième [...] suivie de femmes, d'enfants et de vieillards. La première colonne s'étant heurtée aux musulmans et étant anéantie après une lutte effroyable, et la deuxième ayant subi le même sort, les Grecs qui suivaient ont dû se replier dans la ville où ils ont opposé une résistance acharnée, avant de s'enveliner sous les décombres de quelques maisons minées, qu'ils firent sauter⁶⁵.

L'affaire des mines est détaillée dans *Le Constitutionnel*:

Lorsqu'une partie de la garnison essaya d'effectuer une sortie, une autre partie sous les ordres de l'archevêque Rogon et du chef militaire Notis Botzaris resta dans la ville aux endroits où l'on avait posé précédemment des mines, dans le but de faire sauter les remparts. Et au moment où les musulmans pénétrèrent dans la ville, Notis Botzaris qui les attendait, la mèche à la main, mit le feu aux poudres, de sorte qu'« un moment après,

⁶³ Jean Dimakis, *La Presse française, op. cit.*, p. 41.

⁶⁴ *Le Constitutionnel*, 15 et 16 mai 1826, cité par Jean Dimakis, *ibid.*

⁶⁵ Jean Dimakis, *La Presse française, op. cit.*, p. 40, cite le témoignage publié dans *La Quotidienne*, 15 et 16 mai 1826.



Theodoros Vryzakis, *Serment d'Aghia Lavra* (1865). Le patriarche Germanos bénit le drapeau de la révolution. Athènes, The National Gallery-Alexandros Soutzos Museum.

il n'existait plus une femme, un enfant, un vieillard grec vivant ; tout avait été enseveli sous les débris des murailles⁶⁶. »

Ce suicide collectif, « un des événements les plus désastreux de l'histoire moderne », fut également relaté par d'autres journaux, dont *L'Étoile*, selon laquelle l'évêque grec se serait fait sauter sur un baril de poudre⁶⁷.

Toutes ces données furent reprises dans la composition de la scène de la bénédiction des drapeaux. On reconnaît, derrière le prêtre Hiéros, la figure historique de l'évêque Joseph de Missolonghi⁶⁸. Relier la figure de cet évêque au moment du serment, évoqué par *Le Constitutionnel*, était une idée astucieuse car les deux éléments allaient de pair dans l'imaginaire collectif. L'insurrection grecque n'était pas seulement une question politique, mais avant tout une question religieuse. Le même journal avait publié, le 6 juin 1821, le texte de l'allocution de l'évêque Germanicus de Patras aux fidèles du Péloponnèse considéré depuis comme le début symbolique de l'insurrection grecque, s'achevant par un appel aux « soldats de la croix » et par l'absolution de leurs péchés (annexe III).

La scène se déroule en trois moments successifs. Hiéros, après avoir réuni les Corinthiens, leur fait prêter serment et attache à leurs drapeaux la palme du martyr. Le dialogue entre le prêtre et le chœur rappelle autant la liturgie chrétienne que l'origine de la tragédie grecque, puisque le genre dériva des concours de chœurs par l'adjonction d'acteurs solistes⁶⁹. La bénédiction proprement dite est interrompue par la vision de Hiéros. Dans cette prophétie, le prêtre entrevoit la résurrection glorieuse de la Grèce après des siècles d'esclavage :

HIÉROS

(Après avoir touché les drapeaux)

PROPHÉTIE

Marchons ; mais, ô transports ! ô prophétique ivresse !
Dieu lui-même commande à mes sens agités ;

⁶⁶ Jean Dimakis, *La Presse française, op. cit.*, p. 44. Le texte cité provient du *Constitutionnel*, 22 mai 1826.

⁶⁷ *L'Étoile*, 26 mai 1826, cité par Jean Dimakis, *La Presse française, op. cit.*, p. 45.

⁶⁸ Cet évêque est appelé Joseph Rogon ou Rogous selon les sources. Voir Auguste Fabre, *Histoire du siège de Missolonghi*, Paris, Moutardier, 1827, p. 233.

⁶⁹ Les réflexions sur la tragédie nationale et la « tragédie avec chœurs » allèrent de pair au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Voir Friedrich Schiller, « Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie », préface de *Die Braut von Messina*, Trauerspiel mit Chören [1803], Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1806, p. 457-470, Alphonse-Jean Ducasau, *Sur les chœurs des tragédies grecques*, Paris, Université impériale, 1813.

Il dévoile à mes yeux l'avenir de la Grèce :
Avant de mourir, écoutez.

CHŒUR GÉNÉRAL

Dieu ; dévoile à ses yeux l'avenir de la Grèce,
Écoutez ! Écoutez !

HIÉROS

Quel nuage sanglant a voilé ce rivage !
Tout un peuple s'endort du sommeil du trépas ;
Je vois peser sur lui cinq siècles d'esclavage,
Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !

CHŒUR GÉNÉRAL

Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !
Hélas ! Hélas !

HIÉROS

Il se réveille enfin ; peuples, séchez vos larmes.

CHŒUR GÉNÉRAL

Séchons, séchons nos larmes.

HIÉROS

Ô Grèce ! tous tes fils se lèvent à ton nom.
Le vent fait voler sur leurs armes
La poussière de Marathon.

CHŒUR GÉNÉRAL

Marathon ! Marathon !

HIÉROS

Comme un grand bouclier, Dieu protège nos villes,
Notre cendre féconde enfante des soldats ;
L'écho sacré des Thermopyles
Se souvient de Léonidas.

CHŒUR GÉNÉRAL

Léonidas ! Léonidas !

Il est intéressant de retrouver dans ces vers une ancienne tradition prophétique qui se développa à la suite de la chute de Constantinople, aussi bien dans la littérature grecque qu'ottomane, comme l'a souligné David Chataignier⁷⁰. On ne peut qu'être frappé du parallélisme de cette scène avec la vision de la druidesse Phédora, dans le finale de l'acte I de *Pharamond* (1825), donné à l'Opéra à l'occasion du couronnement de Charles X, et auquel Alexandre Soumet avait participé :

PHÉDORA

Mais que vois-je ? à mes yeux quel nuage sanglant
De funèbres vapeurs tout-à-coup l'environne ?
Belle France, tu perds ta brillante couronne,
Et l'univers te combat en tremblant !

Séchons nos pleurs : si durant la tempête,
Le noble lys sous les vents s'est courbé ;
Il a fléchi, mais il n'est point tombé :
L'orage fuit, il relève la tête !
Comme le lys penchant vers le tombeau,
France, ta tête un moment s'est baissée...
Mais tu renais ! de ta gloire éclip­sée
Un fils des rois rallume le flambeau⁷¹ !

Les deux scènes ont la même structure et emploient le même vocabulaire, tous deux empruntés au registre épique. La première image est celle, douloureuse, des temps de guerre et de souffrance : la Révolution pour l'histoire de la France, la domination ottomane pour la Grèce. Vient ensuite le moment tant espéré de la « renaissance » ou du « réveil » : la Restauration pour les uns, l'Epanastasi pour les autres.

Le troisième et dernier moment de la scène de la bénédiction des drapeaux est un chant martial, « Répondons à ce cri de victoire », destiné à accompagner la sortie de Corinthe, ce qui renvoie évidemment à l'ultime tentative des Missolonghiotes rapportée par les journaux. Cet air guerrier, au rythme pointé, construit sur des intervalles de quarte et de sixte ascendants, présente exactement la même physionomie mélodique que *La Marseillaise*. À cet air est ajouté un accompagnement diatonique conjoint descendant sur une double octave, entonné aux trombones et à l'ophicléïde,

⁷⁰ David Chataignier, *Les Tragédies à sujet turc, op. cit.*, p. 65-66.

⁷¹ [Jacques François Ancelot, Alexandre Guiraud, Alexandre Soumet], *Pharamond*, Paris, Baudouin Frères, 1825, acte I, scène VIII, p. 16.

qui produit un effet grandiose. Il s'agit d'un hymne patriotique, l'un des tout premiers de l'histoire de l'opéra, qui servira de modèle aux chants patriotiques à venir, du « Suoni la tromba, e intrepido » des *Puritani* de Bellini (1835) aux chœurs risorgimentaux de Verdi.

Quant au suicide collectif des derniers habitants de Missolonghi – l'affaire « des mines » – il forme le spectaculaire tableau final du *Siège de Corinthe*. Les conventions théâtrales en vigueur au XVIII^e siècle avaient transformé l'égorgement d'Anna par Mahomet en un suicide de l'héroïne ; l'actualité grecque donne la possibilité d'assister à l'effondrement de la citadelle et à l'ensevelissement de ses derniers occupants sous les décombres. Ce tableau fit une profonde impression sur les contemporains, et sur Berlioz en particulier puisqu'il est hautement vraisemblable qu'il servit de modèle pour le final de l'acte II des *Troyens*, opéra composé de 1856 à 1858, comme l'a observé Jeffrey Langford⁷².

Dans son *Serment d'Aghia Lavra*, encore appelé *Epanastasi* (« Révolution »)⁷³, le peintre Theodoros Vryzakis représenta en 1865 l'allocution de l'évêque de Patras et le serment des fidèles (voir illustration *supra*), considérés comme l'acte fondateur de la Révolution grecque en 1821. Au centre du tableau, l'évêque bénit le drapeau grec. Le peintre s'était-il inspiré de l'opéra de Rossini pour représenter cette page de l'histoire grecque ? La même question se pose dans *La Sortie de Missolonghi* (1855)⁷⁴ : dans le ciel, des anges placés au pied de Dieu tendent aux combattants grecs la couronne du martyr⁷⁵. Comme il est d'usage dans la construction des légendes, il est très vite difficile de tracer une ligne de démarcation entre le fait advenu et son récit, entre l'objet et sa représentation, entre *Urbild* et *Abbild*.

L'action de *Maometto II* et d'*Anna Erizo* se voulait d'inspiration historique. Celle du *Siège de Corinthe* est fictive, ses protagonistes sont des personnages imaginaires, et sa dimension symbolique permet d'observer la superposition de trois âges de l'histoire grecque. Le premier âge est naturellement celui donné comme cadre à l'action, la transition entre l'empire byzantin et l'empire ottoman en Grèce au milieu du XV^e siècle. Les quelques

⁷² Jeffrey Langford, « Berlioz, Cassandra and the French Operatic Tradition », *Music & Letters* 62/3-4, 1981, p. 310-317. Le suicide des Troyennes n'est pas mentionné dans l'*Énéide*, dont est essentiellement tiré le livret de Berlioz. C'est la raison pour laquelle il est tout à fait envisageable que le musicien en ait trouvé l'idée dans *Le Siège de Corinthe*.

⁷³ Athènes, National Gallery. Une autre version du tableau est conservée au musée Bénaki d'Athènes.

⁷⁴ Athènes, Pinacothèque nationale.

⁷⁵ Vryzakis a également peint l'explosion des barils de poudre à Missolonghi dans *L'explosion de Christos Kapsalis*.

emprunts à l'intrigue de *Tanocrède* de Voltaire contribuent à faire revivre cet âge byzantin. Les allusions directes au siège de Missolonghi font vivre sur scène un deuxième âge, celui de la révolte grecque contre la domination ottomane. La vision de Hiéros est d'autant plus prophétique que la victoire navale de Navarin, en octobre 1827, compensera la chute de Missolonghi et que la Grèce obtiendra la reconnaissance officielle de son indépendance par le protocole de Londres, en février 1830, au terme d'une guerre qui aura duré une décennie entière. Si *Le Siège de Corinthe* n'est nullement une pièce « de circonstance », puisqu'elle ne correspond à aucune commande gouvernementale, elle est bien une pièce « d'actualité » et rarement la production de l'Opéra n'aura suivi d'aussi près l'actualité politique. Enfin le thème de la « résurrection » de la Grèce n'aurait eu de sens sans l'évocation de la gloire passée de la nation. Derrière le siège de Missolonghi, c'est à la bataille des Thermopyles que l'on songe, dans le courage de l'évêque Joseph, Lord Byron et des combattants grecs ou philhellènes, c'est celui de Léonidas et des Trois cents spartiates que l'on fait revivre, et dans cette perspective cyclique du temps où, comme chez Vico, les trois âges de l'Antiquité, du Moyen-Âge et des Temps modernes, se déroulent selon la même dynamique, la bataille de Navarin rappellera à son tour celle de Salamine.

Avec *Le Siège de Corinthe*, c'est une génération entière qui a pu, au travers de sa représentation à l'Opéra, s'approprier l'épopée qui lui manquait. Quand les générations précédentes avaient connu l'épopée révolutionnaire, puis la grande épopée napoléonienne, que pouvait proposer de semblable la Restauration des Bourbons? L'Expédition d'Espagne, qui avait pour un temps fédéré les anciens ordres de la nation à nouveau réunis, était déjà pratiquement oubliée sous Charles X. C'est assurément la Révolution grecque qui prit la relève, aussi bien pour l'ancienne aristocratie qui y vit le triomphe du christianisme, que pour les mouvements nationalistes et patriotiques à venir qui s'en inspirèrent.

ANNEXE I

1. Georges Guillet de Saint-George, *Histoire du règne de Mahomet II, empereur des Turcs*, Paris, Thierry et Barbin, 1681, p. 170-179.

Il [Mahomet] trouvoit apparemment dans chaque Garnison Chrestienne la resistance de l'honneste homme, & celle du desesperé. Il y parut aux efforts insignes que firent à l'envi les Grecs & les Venitiens, & mesme à l'intrepidité des Femmes, qui y donnerent de grands Exemples de valeur. Menacées d'un honteux esclavage, & de mille indignités qu'elles n'auroient pas apprehendées d'un Vainqueur plus chaste, elles laisserent aux Enfans l'usage des cris & des pleurs, & à chaque Attaque couroient à la brèche les armes à la main, se melant si avant dans le Combat, qu'il y en restoit toujours quantité de tuées.

Il y eut trois Attaques generales, qui furent heureusement soûtenuës, avec un horrible carnage des Turcs. Ce qui obligea Mahomet à joindre l'intrigue à la force, & à pratiquer dans la Place Thomas Schiavo qui y commandoit l'Artillerie, & un Corps de cinq cens Fantassins Italiens. Celuy-cy promit d'introduire les Turcs par le Poste qu'il défendoit, & employa dans cette lâche negociation son Neveu Luc de Cortulia. Tous deux furent apperceus plusieurs fois sur les murailles de la Ville, conferant avec les Turcs. [...]

Mais enfin la Victoire se declara pour le grand nombre, & la Porte de Burchio fut forcée. Les Turcs se répandirent par toute la Ville avec leur furie accoûtumée. Il serait superflu d'étaler icy les sacrileges, les viols, les meurtres & la desolation que cette Victoire entraîna. Les Infidelles s'estudierent à vanger la mort de quarante mille des leurs qu'ils avoient perdus aux attaques du Siege. Ils éleverent devant le Palais du Patriarce, proche l'Eglise de S. François une Montagne de testes de Chrestiens, & pour éviter la corruption de l'air, en jetterent les Cadavres dans l'Europe.

On ne donna point de quartier aux Italiens, mais les Grecs qui purent se soustraire à la chaleur du combat en furent quittes pour l'esclavage. Calbo & Bondumiero moururent l'épée à la main. Pour le Provediteur Erizzo, après avoir donné de grandes marques de valeur sur la brèche, & disputé des barrieres & des retirades faites de ruë en ruë, il se défendit encore dans la Forteresse, & eut le temps de capituler, & de demander la foy du Sultan pour seureté de sa vie. Ce fut là que ce Prince ajoûta à sa ferocité la raillerie, & les subtilités d'un serment ambigu & captieux. Il promit à Erizo d'épargner sa teste; Et comme si la Foy, cette Vertu sacrée, ne devoit pas estre

mesurée sur l'intention de celuy qui la reçoit aussi bien que de celuy qui la donne, il trouva l'art d'é luder le sens de ses propres paroles ; car aussi-tost qu'il eut Erizo en son pouvoir, il le fit couper par le milieu du corps, disant qu'il luy avoit veritablement donné assurance de sa Teste, mais qu'il n'avoit pas entendu épargner les flancs.

Anne Erizo, Fille de ce grand Homme, eut une fin si glorieuse & si heroïque, qu'on en parlera toujours avec veneration. Elle étoit jeune, & d'une beauté singuliere, mais d'un courage infiniment au dessus. Des Janissaires s'en saisirent, & surpris des charmes de sa personne, jugerent bien que ce thresor ne devoit appartenir qu'au Sultan, & le luy destinerent. Elle s'estoit évanoüie en les voyant approcher, & ne fut pas si-tost revenuë ; qu'elle leur demanda pour toute grace qu'ils luy ostassent la vie. Ils luy répondirent avec respect qu'on ne luy feroit aucun outrage, & l'entretenirent des felicités que le Sultan luy reservoit. Saisie d'horreur, elle garda le silence, mais s'estant un peu recueillie en les suivant, elle parut devant Mahomet avec une modeste fierté, aussi resignée à l'esclavage, qu'une autre auroit esté preparée au triomphe. Il la trouva charmante, & la mit entre les mains de ses Eunuques, qui la voulurent flatter d'esperances, & luy promirent mille douceurs dans le Serrail. Pour toute récompenses, elle leur dit qu'estant chaste & Chrétienne, elle abhorroit ce sejour mille fois plus que la mort. Le Sultan la veut adoucir par toutes sortes de moyens, & la trouve inflexible. Prevenu de son propre merite, & plus susceptible d'orgueil que de sensualité, il crut que la resistance de cette sage Fille venoit plutôt de son insolente audace que de sa pudeur, & dans ce noir emportement, resolut de punir en elle le manque de respect, autant que le manque d'amour. Que sçait-on mesme s'il n'apprehenda pas le ressentiment d'une Fille qui auroit pû prendre un temps commode pour vanger sur luy la mort violente d'un Pere ? Quoi qu'il en soit, il luy fit porter un ordre absolu de se déterminer à mourir ou à le contenter. Tous les vœux de cette Heroïne ayant donc esté pour le martyre, elle eut la teste coupée.

ANNEXE II

2. Tommaso Sgricci, *La caduta di Missolonghi* (tragédie en cinq actes improvisée à Paris, salle Cléry, le 13 avril 1826, et publiée à Florence chez Pasquale Pagni en 1827. La traduction française a été publiée dans *Le Globe* le 20 avril 1826).

SOFIA

Là solitaria io mi sedeai piangendo;
 Piovea da opaca lampada un barlume
 Fioco, fioco sull'urna; e appena, appena
 Vincea la maestosa obscuritade
 Dell'atra stanza. – A quel chiaror mi parve
 (Sol del pensarlo abbrividisco) un lento
 Vapor dall'urna emerger lentamente,
 Siccome nebbia che vesta la valle. –
 Tal vidi in cielo una candida nube
 Prender forme diverse ai rai del sole,
 Ed arrostarsi, e rotearsi, e ad una
 Aver persona, e movimento, e starsi
 Come gigante in cima a una collina...
 Ma si ruppe la nube, e mi comparve
 Il noto aspetto di quel grande, in atto
 Tra sdegnoso e tranquillo; e quel sorriso
 Gli splendea sulle labbra, e sulle ciglia
 Che indicio è a un tratto d'ira, e di pietade. –
 La man mi porse, e disse, e serenava
 Nel dir la nube dello sguardo; «Oh quanta
 Gloria alla patria, e a te riman, donzella.
 Vien meco, meco vieni, e non ti prenda
 Viltà, nè tema.» Indi la man mi prese
 E la mi strinse a guisa di tanaglia;
 E strascinommi lungamente, immenso
 Spazio varcando. – Io riluttante invano
 Fuggir tentava; sudava, anelava,
 Onde sottrarmi a quella man di gelo –
 Più resisteva, ei mi tenea più forte. –
 Errai per mille deserti, per mille
 Cupi sentier m'inabissai di mostri
 Tutti abitati; – sotto i piè sentiva

Palpitar moribondi, inorridiva
 In calpestare umane membra, ed ossa
 Che sgretolavan rotte da'miei passi. –
 Scendea, scendea; – ma giù scendea meco
 Questa stessa città. – Quindi repente
 Tremò la terra, e m'inghiottì l'abisso
 D'una immensa voragine di fiamme. –
 Mura, torre, città, guerrieri, a un punto
 Sparvero; – e tratta io mi credea nel centro
 Dell'ima terra, quando non so come
 Spogliato il corpo, e fatta lieve, lieve,
 Per l'aere poggiava mollemente
 Siccome un sasso dentro all'acqua scende. –
 Vedeo guerrieri, e sacerdoti, e madri
 Di noti aspetti, e fanciulli innocenti;
 Vedeo donzelle vestite di luce
 E di palme succinte, e udiva canti
 Ond'anco il mio pensier s'imparadisa.
 Tessevan danze, tessevan carole
 Intorno al trono del superno...

.....

In mezzo a tanta dolcezza percossa,
 Fui da un torrente di luce, che attratto
 Da vorticoso turbine levommi
 Tra quel tripudio di spirti beati,
 Ove trasumanando entro la sfera
 Del Ciel più alto mi ravvolse e stetti:
 Ma mentre in quel disio l'alma assetata
 Più si godea, notte mi cinse, e il Cielo,
 La vision, la luce, e il vate sparve,
 E fuor sospinta mi trovai dal sacro
 Recesso occulto, e non vidi la mano
 Che mal mio grado fin qui trascinommi.

Je m'étais assise en pleurant auprès de cette tombe. Elle n'était éclairée que par une lampe funéraire, dont la faible lueur dissipait à peine l'obscurité majestueuse de ce noir séjour. À cette clarté incertaine, j'ai cru voir (je tremble en y pensant) sortir lentement de l'urne une vapeur, qui peu à peu s'élevait comme le brouillard dans la vallée. C'est ainsi que j'ai vu souvent

dans le ciel une blanche nuée, à laquelle les rayons du soleil prêtaient des formes diverses, qui prenait la figure et le mouvement d'une personne, et, après s'être balancée dans le vide des airs, se fixait, comme un géant, sur la cime d'une montagne. Mais tout à coup le nuage mystérieux sembla s'ouvrir, et laissa apparaître l'image du poète. Son visage était calme et dédaigneux ; sur ses lèvres brillait ce sourire qui décèle à la fois la pitié et l'indignation. Il me tendit la main ; son regard étincelant éclairait le nuage ; il me dit : « Oh ! quelle gloire se prépare pour ta patrie et pour toi, jeune fille ! Viens avec moi, viens avec moi ; pas de lâcheté, pas de crainte » À ces mots, ma main fut prise dans la sienne comme dans une forte tenaille ; il m'entraîna long-temps à travers un espace immense ; je luttais en vain : en vain, haletante, baignée de sueur, je voulais fuir, et arracher ma main de cette main glacée ; plus je résistais, plus il me retenait avec force. Il me fit errer par mille déserts, par mille sentiers ténébreux ; il me précipita dans des abîmes peuplés de monstres hideux : je sentais sous mes pieds palpiter des corps expirants ; j'entendais le bruit d'ossements qui se rompaient, brisés par mes pas. Je descendais, et la ville tout entière descendait avec moi. Tout-à-coup la terre trembla ; un gouffre plein de flamme et de fumée m'engloutit. Les murailles, la tour, la cité, les guerriers, tout disparut. Je me croyais tombée dans le centre de la terre, lorsque, je ne sais comment, dépouillée de mon corps, et devenue légère, légère, je me sentis enlevée dans les airs, comme une pierre qui descend lentement dans l'onde. Je voyais les soldats, les prêtres, les femmes, dont je reconnaissais les visages ; je voyais nos enfants innocents, nos vierges enveloppées d'un rayon lumineux, et couronnées de palmes ; j'entendais leurs chants, dont la douce harmonie m'a laissé comme un souvenir du Paradis. Je les voyais former des chœurs de danse autour du trône de l'Éternel...

Au milieu de ces douces visions, je fus frappée par un torrent de lumière, et emportée dans un tourbillon jusque dans la sphère céleste, au milieu des bienheureux. Mais pendant que mon âme s'enivrait de bonheur, la nuit m'enveloppa tout-à-coup ; le ciel, la vision, la lumière, le poète, s'évanouirent ; et je me trouvai hors du souterrain sacré, sans que j'aie vu quelle main a conduit mes pas jusqu'ici.

ANNEXE III

3. Allocution de Germanicus, exarque de la première Achaïe, archevêque de Patras, au clergé et aux fidèles du Péloponnèse, prononcée dans le couvent des frères Laures du mont Vélin, le 8 (20) mars 1821. (*Le Constitutionnel*, 6 juin 1821, « Extérieur Péloponnèse », p. 4)

Nos très-chers frères, le Seigneur qui a frappé nos pères et leurs enfans, vous annonce, par ma bouche, la fin des jours de larmes et d'épreuves. Sa voix a dit: Que vous seriez *la couronne de sa gloire et le diadème de son royaume. La sainte Sion ne sera plus livrée à la désolation* (Isaïe. 62. 3). *Le temps du Seigneur, traité comme un lieu ignoble; ses vases de gloire traînés dans la fange* (I Mach. 2. 8. 9), vont être vengés. *L'abîme a créé l'abîme* (Ps 41. 8); *les miséricordes antiques du Seigneur* (Lament. de Jérém. 5. 1) vont descendre sur son peuple. La race impie des Turcs a comblé la mesure des iniquités; l'heure d'en purger la Grèce est arrivée, suivant la parole de l'Éternel: *Chasse l'esclave et son fils* (Genèse. 21. 10). Aimez-vous donc, race hellénique, deux fois illustre par vos pères; *armez-vous du zèle de Dieu: que chacun de vous ceigne le glaive; car il est préférable de mourir les armes à la main que de voir l'opprobre du sanctuaire et de la patrie* (Ps. 44. 4). *Brisons nos fers et le joug qui charge nos têtes* (Ps. 2. 3); *car nous sommes les héritiers de Dieu et les co-héritiers de J.-C.* (Ps. 8. 17).

D'autres que votre prélat vous parleront de la gloire de vos ancêtres, et moi je vous répéterai le nom de Dieu auquel « *nous devons un amour plus fort que la mort* » (Cant. 8. 6).

Demain, précédés de la croix, nous marcherons vers cette ville de Patras, dont le territoire est sanctifié par le sang du glorieux martyr l'apôtre saint André. Le Seigneur centuplera votre courage; et pour ajouter aux forces qui doivent vous animer, je vous relève du jeûne de carême que nous observons. Soldats de la croix, c'est la cause même du ciel que vous êtes appelés à défendre. Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, soyez bénis et absous de tous vos péchés.