



” ...here’s my cox-comb ”. Sous le signe de Shakespeare : fous, brigands et bossus dans l’opéra verdien

Camillo Faverzani

► To cite this version:

Camillo Faverzani. ” ...here’s my cox-comb ”. Sous le signe de Shakespeare : fous, brigands et bossus dans l’opéra verdien. Agnès Morini. Curieux personnages, Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp.165-191, 2010, Voix d’ailleurs. <hal-00647899>

HAL Id: hal-00647899

<https://hal.science/hal-00647899v1>

Submitted on 25 Mar 2012

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

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



HAL Authorization

« ...here's my cox-comb »
Sous le signe de Shakespeare :
fous, brigands et bossus dans l'opéra verdien

Excentricité et opéra ont toujours fait bon ménage. Enfant cadette du drame, la représentation en musique en hérite les convenances et les expédients scéniques. Le recours au grotesque, au merveilleux, au difforme s'impose vite comme un moyen efficace de transposition – et de transformation – du réel à la scène. En s'éloignant du centre, en s'écartant de la norme du quotidien, la métamorphose du vécu par le biais de la caricature, du surnaturel et du monstrueux a nourri le théâtre occidental dès son origine, afin de répondre aux attentes d'un public qui ne demande qu'à se distraire et à s'amuser. C'est bien le dessein d'Aristophane lorsque, dans les chœurs des *Oiseaux* (c. 414 av. J.-C.) ou des *Grenouilles* (c. 405 av. J.-C.), il donne la parole aux animaux dans un souci de dépaysement et d'apaisement qui contraste quelque peu avec l'engagement de ses autres comédies, appliquant un procédé d'anthropomorphisation se retrouvant inversé dans le concert des juges des *Guêpes* (c. 422 av. J.-C.). Ce que ne dédaigne nullement Sophocle dans *Les Limiers* (date incertaine), drame satyrique où ces êtres fantastiques qui forment le chœur des Satyres, mi-hommes mi-bêtes, subissent une nouvelle transformation – quoique davantage psychologique – les faisant ressembler aux chiens éponymes. Ils peuplent également *Le Cyclope* (date inconnue) d'Euripide, cette autre pièce de la démesure et du saugrenu conçue dans ce même esprit, devant servir d'exutoire au tragique. Machiavel, l'Arioste, l'Arétin, les dramaturges italiens de la Renaissance – et avec eux Molière mais aussi Corneille et Racine – sauront renouveler la leçon de l'Ancienne Comédie, véhiculée par la Nouvelle, par Plaute et par Térence.

Voulant ressusciter la tragédie antique, l'opéra naissant ne néglige pas non plus une certaine forme de fantastique. D'ascension ovidienne, *La Dafne* (1597-1598) de Jacopo Peri, aujourd'hui perdue, met en scène la métamorphose de l'héroïne en laurier, alors que son *Euridice* (1600) ne recule pas face aux apparitions et à d'autres descentes aux Enfers. Parfois considérés à tort comme les ancêtres du genre bouffe, à la même époque *L'Amfiparnaso* (1597) d'Orazio Vecchi et *La pazzia senile* (1598) d'Adriano Banchieri donnent néanmoins libre cours à une veine comique qui voit dans les prétentions d'un vieux barbon sur une courtisane ou sur sa fille les effets d'un égarement de la raison qui n'est qu'une autre facette de cet éloignement de la règle commune devant amener les personnages dramatiques à maintes extravagances. Par ailleurs, le mélange des genres ne tarde pas à se manifester, comme dans *L'incoronazione di Poppea* (1642-1643) de Claudio Monteverdi, œuvre grave s'il en est où les amours des personnages humbles – le page et la demoiselle – et surtout la présence hilare de la nourrice Arnalta – chantée par un voix masculine – viennent quelque peu détendre l'atmosphère.

Merveilleux et furie, variante baroque de la folie, vont souvent de pair sur la scène des XVII^e et XVIII^e siècles opératiques. Citons en guise d'exemple, parmi les innombrables œuvres musicales tirées de l'Arioste et du Tasse, les adaptations

réitérées des jardins fantastiques d'Alcina et d'Armide, avec leurs preux chevaliers transformés en animaux, débouchant sur le désespoir de la magicienne enfin délaissée par un Ruggiero ou un Renaud. C'est justement une furie qui s'anime dans la scène finale de l'*Armide* (1686) de Jean-Baptiste Lully, magistralement reprise par Christoph Willibald Gluck à plus d'un siècle d'écart (1777) : à l'apitoiement de l'air « Le perfide Renaud me fuit » (V, 5) fait suite la fureur de l'*agitato* « Quand le barbare était en ma puissance ». Entre temps, folles de rage, bien des héroïnes sont passées par-là telle cette séductrice haendélienne à qui – pour son air « Ma quando tornerai » (*Alcina*, 1735 – III, 2 –) – il ne reste plus qu'à adresser des menaces de rigueur et de cruauté au paladin qui la quitte¹. Et ce au moins jusqu'à l'autre *Armida* (1817) rossinienne dont le finale III – « Dove son io!... Fuggì! » (III, 10) – est bien le reflet de la soif de vengeance sans cesse invoquée.

Mais avec Giochino Rossini nous sommes au seuil de l'époque romantique qui voit entièrement se renouveler les fins dramatiques de l'utilisation de la démence. D'abord conçue comme expédient pratique afin de contourner la censure interdisant la représentation de la mort, la scène de folie devient ensuite l'un des moyens les plus efficaces d'affirmation de l'esthétique musicale romantique en Italie, donnant une nouvelle vie au genre dans lequel elle s'inscrit ; elle assume enfin différents visages allant du délire au somnambulisme. Évoquons les titres les plus célèbres : ce *Pirata* (1827) de Vincenzo Bellini qui marque le changement et lance la carrière de son auteur, suivi de l'*Anna Bolena* (1830) de Gaetano Donizetti devant confirmer la mutation du style et ouvrir la voie du succès au compositeur bergamasque, et ce jusqu'aux *Puritani* (1835) et à la *Lucia di Lammermoor* (1835) de l'un et de l'autre, en quelque sorte les deux apogées de la déraison opératique ; à ceci s'ajoutent les délires de *La straniera* (1829) bellinienne et des autres reines donizettiennes – *Maria Stuarda* (1835), *Roberto Devereux* (1837) – et une forme d'égarement plus atypique dans *Linda di Chamounix* (1842) où le *maestro* lombard joue la carte du mélange des genres, exercice dans lequel il s'illustre à plusieurs reprises, tout comme dans l'opéra bouffe.

À la lumière de ces brèves considérations sur l'évolution de quelques éléments d'excentricité à la scène lyrique, nous voudrions nous pencher plus particulièrement sur l'ensemble des titres de Giuseppe Verdi. La diversité des sujets abordés par le compositeur de Busseto ainsi que l'étendue chronologique d'une œuvre traversant une grande partie du XIX^e siècle, nous paraissent deux raisons valables pour lui conférer un statut d'échantillonnage suffisamment vaste et varié en vue d'une étude plus approfondie en ce sens. Par ailleurs, la gravité de bon nombre des opéras

¹ Pour la question de la représentation de la folie masculine dans l'opéra dit baroque, cf. aussi l'intéressant volume : Jacqueline Verdeau-Paillès-Michel Laxenaire-Hubert Stoecklin, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005 (FO). À peu près les quatre/cinquièmes de cet essai sont consacrés à l'opéra des XIX^e et XX^e siècles ; cependant, une place importante est donnée au traitement de la *pazzia d'Orlando* à la scène lyrique, notamment chez ces mêmes compositeurs auxquels nous avons fait allusion : Lully (*Roland*, 1685), Vivaldi (*Orlando finto pazzo*, 1714 ; *Orlando furioso*, 1727), Haendel (*Orlando*, 1733) et Haydn (*Orlando paladino*, 1782).

verdiens ne vaut pas au *maestro* la réputation de légèreté que l'on attribue souvent à Mozart, à Rossini, voire au Donizetti bouffe. Après l'échec d'*Un giorno di regno* (1840), la seule incursion verdienne dans le monde du *melodramma giocoso*, et jusqu'au testament de *Falstaff* (1893) – qui se définit cependant *commedia lirica* –, le musicien a en quelque sorte poursuivi le comique toute sa vie durant, sans vraiment s'y frotter à part entière, exception faite pour d'estimables tentatives de mélange des genres dans les œuvres de la maturité : c'est l'irruption des répliques enjolivées d'Oscar dans *Un ballo in maschera* (1859), des scènes de foule autour de Preziosilla, Melitone ou Trabuco de *La forza del destino* (1862), voire de la scène de beuverie d'*Otello* (1887). L'absence apparente de burlesque nous semble donc un motif d'intérêt supplémentaire afin d'aborder le *corpus* verdien dans la perspective de l'éloignement de ses personnages de la norme. Pour ce faire nous souhaitons souligner de quelle manière une certaine excentricité qui manque de s'affirmer à cause d'une *vis comica* défaillante se concrétise sous d'autres formes, telles que les états-limites de la psyché humaine – encore la folie mais aussi l'hallucination, le rêve et le somnambulisme –, les situations de mise au ban de la société – les marginaux et les amours contrastées –, la fascination pour la laideur, la difformité, voire le monstrueux. Ceci ne perdant pas de vue le but ultime de Verdi, à savoir la composition musicale et par conséquent la recherche de moyens efficaces afin de renouveler le genre lyrique.

« **Tremi gl'insani** » (*Nabucco*, I, 7)

En matière de folie, la carrière de Verdi commence là où s'achève la représentation romantique de la démente. En effet, si la scène finale d'*Oberto, conte di San Bonifacio* (1839), son premier *opus*, n'est pas à proprement parler une scène de folie, Leonora, très accablée, faillit perdre la raison et la structure de son *rondò* reste encore très bellinienne². La question du délire de la protagoniste se pose à nouveau dans la *Giovanna d'Arco* (1845) schillerienne, œuvre très riche en chœurs qui, pour traditionnelle qu'elle puisse paraître, prend bien des distances avec les usages en vogue. Au cours du grand duo du premier acte entre le rôle-titre et Carlo VII, la jeune fille s'exclame « La mia mente... va smarrita!... »³ (I, 4) suite à la déclaration d'amour du roi de France, alors que son père Giacomo la soupçonne d'être possédée du démon dans un récitatif qui mène à l'*aria di sortita* de Giovanna. L'accusation est réitérée et devient publique à l'acte II dans une réplique à l'allure de cabalette « Comparire il ciel m'ha stretto » (II, 3) suivant la *romanza* désabusée d'ouverture. En revanche, c'est plutôt la déraison masculine qui semble davantage intéresser Verdi

² Cf. aussi Julian Budden, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, que nous utilisons dans la traduction italienne : Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985-1988, vol. I, p. 67 (nous renvoyons à cette étude par le sigle JB, suivi de la référence au volume en chiffres romains et aux pages en chiffres arabes).

³ Nous utilisons l'édition : Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996, 2 tt. (nous donnons les actes en chiffres romains, les scènes en chiffres arabes, les prologues par la lettre P).

dans cet opéra : en effet, à l'épilogue, Carlo faillit perdre la raison à la nouvelle de la mort de sa bien-aimée ; à peine ébauché, ceci constitue la matière de sa *romanza* « Quale più fido amico » (III, 5).

L'adaptation du drame de Friedrich Schiller est de la plume de Temistocle Solera, ce même librettiste qui avait donné le jour à *Nabucco* (1842), œuvre où l'égaré mental du roi de Babylone constitue quelque peu le pivot de l'action tout entière, nourrissant d'abord le finale II au cours duquel le héros se proclame lui-même dieu, ensuite l'air de l'acte IV « Dio di Giuda!... » (IV, 1) du retour à la raison et de la reconnaissance de la droiture de sa fille Fenena⁴. C'est le sommet de la contribution de Verdi à la représentation de la folie telle qu'il nous ait été donné de la connaître. Et pourtant le compositeur ne devait pas considérer cette expérience de jeunesse comme un achèvement. En effet pendant deux bonnes décennies, couvrant à peu près une période qui va de 1843 au milieu des années 1860, le *maestro* mûrit le projet d'un *Re Lear* où la folie masculine et paternelle aurait occupé la première place. Dans son *Cas Verdi*, Jean-François Labie trace justement le parallèle entre le monarque babylonien et le souverain shakespearien : « ...il est curieux de noter que *Nabucco* prépare en quelque sorte ce *Roi Lear* auquel Verdi rêvera pendant tant d'années, dont il commencera la composition et qu'il ne pourra jamais mener à bien »⁵. Et Gilles De Van de donner la clé de cette impossibilité d'aller plus loin dans ce travail : « Il semble bien que le compositeur ait été retenu par un blocage intérieur assez mystérieux : la tradition orale de la famille Verdi affirme qu'il aurait eu peur de certaines scènes, comme celle de Lear dans la forêt, ou de certains personnages comme le Fool... »⁶. D'abord caressée avec Francesco Maria Piave, l'expérience avance ensuite avec Salvatore Cammarano et connaît un sérieux état d'avancement avec Antonio Somma⁷. La documentation fournie par la correspondance verdienne à ce sujet est très riche et passionnante. La représentation de la folie y apparaît sous des visages bien diversifiés. Trois des cinq acteurs principaux que Verdi se propose de mettre en musique – Lear, Cordelia, Buffone, Edmondo, Edgardo – sont appelés à revêtir tour à tour les diverses facettes de la déraison : le dérangement réel du héros, la démence 'professionnelle' du bouffon et le déséquilibre feint par Edgardo, le fils

⁴ Sur la folie de *Nabucco*, cf. également FO, 155-160.

⁵ Jean-François Labie, *Le cas Verdi*, Paris, Laffont, 1987, p. 176.

⁶ Gilles De Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 148 (GDV).

⁷ Cf. respectivement la *selva* de Verdi, suivie d'une ébauche plus détaillée (lettre n. 67 de Verdi à Cammarano du 28 Février 1850) in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, pp. 377-378, 166-170 (CVC); et le livret reproduit en pièces jointes de la lettre n. 7 de Somma à Verdi du 6 Juillet 1853 pour l'acte I, 1, de la lettre n. 11 du 30 Août 1853 (I, 2-3), de la lettre n. 14 d'avant le 9 Septembre 1853 (II), de la lettre n. 16 du 22 Septembre 1853 (III-IV), avec ses variantes (en pièce jointe de la lettre n. 24 du 4 Décembre 1853), puis entièrement remanié et joint à la lettre n. 40 du 21 Mars 1855 (actes I et II) et à la lettre n. 41 du 25 Mars 1855 (III-IV), in *Carteggio Verdi-Somma (1853-1863)*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 49-55, 58-65, 69-79, 82-96, 103-114, 134-157, 161-173 (CVS). Sur la genèse du *Re Lear*, cf. aussi Mario Lavagetto, *Il fantasma di un'opera*, in *Shakespeare e Verdi*, a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000, pp. 35-51 (SV).

légitime et répudié du comte de Glocester. L'esquisse adressée par Verdi à Cammarano prévoit les pitreries réitérées du fou (I, 3 ; II, 1, 4 ?) – « un buffone di corte che ride scherza e motteggia su tutti e su tutte queste atroci vicende »⁸ –, des moments où le roi faillit perdre la raison (I, 3) et délire (II, 4 ?) – sans doute comparables aux épisodes correspondants de *Nabucco* –, ainsi qu'une scène de tempête où ces mêmes rôles se trouvent réunis (II, 1). Par ailleurs, quelques symptômes de folie auraient sans doute dû faire face aussi chez Edmondo, le fils bâtard, usurpateur de l'héritage de Glocester. En effet, au stade le plus avancé du projet, Verdi demande à Somma de lui faire « un franco scellerato [...] uno che si ride, e schernisce tutto, e comette i più atroci delitti colla massima indifferenza » (cf. lettre n. 35 du 8 Janvier 1855 – CVS, 125 –).

L'aspect le plus captivant de ces directives réside dans le fait que Verdi ne perd jamais de vue la dimension musicale de ces personnages en devenir, ultime et suprême but de sa création artistique. À propos d'Edmondo, il ajoute aussitôt :

V'ho detto di far Edmondo d'un carattere schernitore, perché in musica resterà più variato: facendolo diversamente bisognerebbe farlo cantare con delle frasi *grosse* con dei gridi. Lo scherno l'ironia si dipingono (ed è più nuovo) a mezza voce: diviene più terribile e mi dà varietà di tinte...

Nous sommes à une époque où le compositeur est définitivement sorti de ses années de galère. Reconnu et célèbre, son souci de ne pas tomber dans la routine se fait donc de plus en plus sentir : c'est la variété et la nouveauté qu'il recherche ainsi en se penchant à nouveau sur ce *Re Lear*, et Edmondo devient un des pions essentiels de sa réflexion. Relevons également l'aspiration à dépeindre la raillerie et l'ironie. Ce sont des considérations qui se renouvellent sous une forme légèrement différente pour le rôle du bouffon. Le « Buffone » des premiers contacts avec Cammarano est désormais promu au rang de « Matto » (cf. la lettre de Verdi à Vincenzo Torelli du 12 Novembre 1856 – CVS, 295 –). Par ailleurs, il est intéressant de relever la tessiture vocale du personnage, voix féminine de contralto⁹. Dans la correspondance avec Vincenzo Torelli, le secrétaire de direction du Teatro di S. Carlo de Naples, Verdi réitère à maintes reprises son vœu de pouvoir disposer d'un « buonissimo contralto » (cf. la lettre du 22 Avril 1856 – CVS, 313 –, puis la lettre du 16 Mai 1856 – CVS, 314 –). Avant de s'inquiéter de l'absence de Giuseppina Brambilla (cf. la lettre du 12 Novembre 1856 – CVS, 295 –) et de réclamer une cantatrice qui ait aussi d'indéniables qualités de comédienne : « Per fare il *matto* nel *Lear* ci vuole un'attice. Certo non bisogna scrivere esclusivamente pel tale o tale altro cantante, ma pure è necessario

⁸ Cf. la lettre de Verdi à Cesarino De Sanctis du 17 Février 1855, in Franco Abbati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. II, p. 283 (FA)

⁹ C'est le premier rôle en travesti projeté par Verdi ; le *Re Lear* n'ayant pas abouti, le travail avec Somma débouche sur *Un ballo in maschera* où apparaît le page Oscar, attribué pour sa part à une voix de soprano.

che il cantante abbia capacità e mezzi atti a rendere la parte che gli si destina »¹⁰ ; « Per fare il *matto* nel *Re Lear* è d'uopo di un contralto che sappia stare molto, ma molto bene in scena. [...] Credetemi ch'è grande errore arrischiare il *Re Lear* con un complesso di cantanti che, quantunque buonissimi, non sono per così dire stampati per quelle parti » (cf. la lettre du 17 Juin 1857 – CL, 484 –). C'est sans doute à cause du poids de la source shakespearienne que le *maestro* décuple ses exigences habituelles – qui sont déjà très grandes – à la fois sur les plans vocal et scénique. Raison pour laquelle il est amené à abandonner le projet, comme cela avait été le cas à d'autres occasions. Voulant être à la hauteur de son modèle, il se propose de se risquer dans une telle aventure uniquement s'il se sent à même de laisser une marque telle que le genre tout entier en résulterait secoué. Il le dit à Cammarano dès février 1850 : « ...non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta » (cf. lettre n. 67 du 28 Février 1850 – CVC, 166 –), puis le répète à demi-mot à Somma, en ayant toujours à l'esprit la réussite musicale : « ...vi dirò che la forma non si presta troppo alla musica. Niuno più di me ama la novità delle forme, ma novità tali da potersi sempre musicare » (cf. lettre n. 12 du 30 Août 1853 – CVS, 65 –). Ce librettiste étant par ailleurs lui-même acquis à la cause de la nouveauté (cf. sa lettre n. 3 du 30 Avril 1853 – CVS, 43 –). Ceci réapparaît quelques mois plus tard, lorsque courent des rumeurs d'une possible réalisation du *Re Lear* pour le Théâtre Italien de Paris : « ...d'altronde il *Re Lear* sarebbe sogetto troppo vasto ed ha forme troppo nuove ed ardite per arrischiarlo qui... » (cf. lettre n. 22 du 19 Novembre 1853 – CVS, 99 –). Alors qu'une quinzaine d'années plus tard, l'ampleur du sujet empêche le compositeur de considérer l'œuvre même pour l'Opéra : « Il *Re Lear* è magnifico, sublime, patetico, ma non ha abbastanza splendor di scena per l'Opéra »¹¹.

« Voi siete demente! » (II, 7) : c'est par cette réplique que Lady Macbeth insinue l'état d'insanité de son époux au cours du banquet en l'honneur du couple royal au finale II. Le comportement inusité du protagoniste est engendré par l'apparition du spectre de Banco assis à sa place. Ce dernier chanteur se tait à jamais mais Verdi attache une très grande importance à la vraisemblance scénique de cette hallucination. Lorsqu'il entame les tractations avec l'imprésario Alessandro Lanari pour la réalisation d'un opéra au théâtre florentin La Pergola, le compositeur se réjouit d'avoir à travailler sur un sujet de « genere fantastico » (cf. la lettre du 17 Mai 1846 – FAI, 636 –). Dans le récitatif de l'air de Jacopo dans *I due Foscari* (1844), donné quelques dix-huit mois auparavant au Teatro Argentina de Rome, il avait fait évoquer au fils du Doge le fantôme de Carmagnola dont il implore pitié dans la *romanza* qui suit, « Non maledirmi, o prode » (II, 1). La vision reste cependant confinée à la seule imagination du spectateur. Avec *Macbeth* (1847) et en présence de

¹⁰ Cf. la lettre du 14 Mai 1857 in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 484 (CL).

¹¹ Cf. la lettre de Verdi à Léon Escudier du 19 Juin 1865, in *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, « Rivista Musicale Italiana », XXXV, 1 (1928), p. 47 (LVE).

Shakespeare, le *maestro* ressent le besoin de franchir une étape ultérieure et de ne pas se borner aux quelques vers d'un morceau de bravoure, pour sensationnel qu'il puisse être. C'est sur la mise en scène qu'il compte maintenant afin de réussir son effet. Dès le mois de décembre 1846, il écrit à Piave en donnant des précisions bien définies au sujet de l'aspect physique de l'acteur :

Guarda che l'ombra di Banco deve sortire sotterra: dovrà essere l'attore istesso che rappresentava Banco nell'atto 1.^o, dovrà avere un velo cenerino ma assai rado e fino, che appena si veda, e Banco dovrà avere i capelli rabbuffati e diverse ferite nel collo visibili (cf. la lettre du 22 Décembre 1846 – CL, 446 –).

Parce qu'un chanteur doit savoir être aussi comédien et, quand il apprend le refus de l'interprète de se plier à ce jeu, il saisit l'occasion de lui donner une leçon de professionnalisme, en s'exclamant :

Mi spiace che chi farà la parte di Banco non voglia far l'Ombra! E perché?... I cantanti devono essere scritturati per cantare ed agire: d'altronde queste convenienze è tempo di abbandonarle. Sarebbe una cosa mostruosa che un altro facesse l'Ombra, poiché Banco deve conservare precisamente la sua figura anche quando è ombra (cf. la lettre à Lanari du 21 Janvier 1847 – CL, 448 –).

Et à presque vingt ans d'écart, lors de la révision parisienne de 1865, il s'en remet à nouveau à l'éditeur Escudier pour la réussite de ce détail :

Quando io posi in scena il *Macbet* a Firenze feci apparire Banco (con una larga ferita in fronte) da una *trappe* sottoterra precisamente nel posto di Macbet. Non si moveva, sollevava soltanto a suo temo il capo. Faceva terrore. [...] Trovando meglio, fate, ma badate che il pubblico capisca bene l'ombra di Banco¹².

À la lecture de toutes ces recommandations, il en ressort que pour Verdi l'opéra n'est pas que théâtre en musique : c'est du théâtre tout court. Piave lui-même semble être conscient du caractère novateur de l'œuvre à laquelle il est en train de contribuer par ses vers, puisqu'il écrit à son tour à Lanari : « Io credo che quest'opera, piacendo, sia per dare nuove tendenze alla nostra musica ed aprir nuove strade ai maestri presenti e avvenire » (FAI, 651).

À l'acte suivant, on récidive : cette fois il s'agit de mettre en scène l'apparition des descendants de Banco. La question du chanteur-acteur ne se repose plus, étant donné qu'ici ce sont des véritables figurants que l'on requiert. Afin de réaliser cette scène, il se montre enthousiaste à l'idée de bénéficier des effets d'une lanterne magique : « Bisogna anche che ti prevenga che, parlando giorni fa con Sanquirino del *Macbeth* ed esternandogli il mio desiderio di montare assai bene il terzo atto delle apparizioni, egli mi suggerì diverse cose, ma la più bella è certamente la *fantasmagoria*

¹² Cf. la lettre du 23 Janvier 1865 in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, vol. IV, pp. 160-161 (CV).

» (cf. la lettre de Verdi à Lanari du 21 Janvier 1847 – CL, 447 –). En novembre 1848, inquiet de la manière dont on s’apprête à reprendre la pièce à Naples, il écrit à Cammarano à cet égard :

Nel terzo atto le apparizioni dei Re [...] si devono fare dietro un foro nella scena con avanti un velo cenerino ben chiaro. I Re devono essere non fantocci ma otto uomini in carne ed ossa; il piano su cui devono passare deve essere come una montagnuola, e che si veda ben distintamente montare e discendere. La scena perfettamente scura specialmente quando la caldaja sparisce, e soltanto chiara ove passano i Re (cf. lettre n. 36 du 23 Novembre 1848 – CVC, 84 –).

Les termes sont donc les mêmes que pour le spectre de Banco, tant défendu l’année précédente auprès de Piave et surtout de Lanari : des acteurs en chair et en os, un voile transparent afin de donner l’impression de l’éloignement fantastique. Ce sont les directives d’un metteur en scène à part entière ; cependant, même dans de telles circonstances le compositeur n’est jamais trop loin : il veille aussi à la meilleure exécution orchestrale. Toujours étroitement liées à l’effet scénique souhaité, à Naples il poursuit ainsi ses recommandations musicales :

La musica dovrà assolutamente essere sotto il palco scenico, e bisognerà per il Teatro S. Carlo rinforzarla radoppiando gli istromenti, ma badate non vi siano né trombe né tromboni. Il suono deve apparire lontano e muto. Quindi dovrà essere composto di clarini bassi, fagotti, controfagotti e nient’altro.

Ce sont des soucis qui se renouvellent lors de l’édition parisienne :

Altra cosa raccomando, cioè di conservare rigorosamente gli istromenti, che formano l’orchestrina sotto il palcoscenico al momento dell’apparizione delli otto Re. Quella piccola orchestra di due oboe, sei clarinetti in *la*, due fagotti ed un controfagotto formano una sonorità strana, misteriosa e nello stesso tempo calma e quieta che altri stromenti non potrebbero dare. Dovranno essere posti sotto il palcoscenico, vicini ad una *trappe* aperta ed abbastanza larga, onde il suono possa sortire e spandersi per il teatro, ma in modo misterioso e come in lontananza (cf. la lettre de Verdi à Escudier du 23 Janvier 1865 – CV, 160 –).

Par ailleurs, entre janvier et février 1847, Verdi prend la peine d’adresser trois courriers à Felice Varesi, le baryton pressenti pour la création du rôle-titre. Il aborde toutes les scènes essentielles ; il est toutefois intéressant de s’arrêter justement sur ce tableau des apparitions où le chanteur devient davantage comédien : « Poscia vengono le apparizioni, in cui tu non hai che poche parole; ma, come attore, accompagnerai tutto colle contro scene » (FAI, 661). Et le *maestro* de souligner l’aspect novateur du numéro musical qui suit :

Poscia tu hai il cantabile quando ti si presentano gli otto Re: in principio è spezzato per accompagnare le apparizioni; ma poscia c’è un cantabile *sui generis* in cui tu devi trarre molto effetto [...].

La cabaletta te la raccomando: osservala bene: non ha forma comune, perché dopo tutto il precedente, una cabaletta con le solite forme e i soliti ritornelli riusciva triviale.

Une cabaletta néanmoins remplacée par un *duettino* avec la Lady dans la version définitive¹³.

Macbeth, c'est bien connu, est aussi l'opéra du somnambulisme de l'héroïne, cette autre représentation d'une situation-limite de l'esprit qui, elle, est reconduite sans hésitation en 1865. Le premier Verdi avait déjà tenté l'expérience, quoique de façon plutôt maladroite, dès ses *Lombardi alla prima crociata* de 1843. En effet, les esprits célestes apparaissent à Giselda au cours d'un rêve qui se prolonge même lorsque la jeune femme se lève, donc dans une posture proche du somnambulisme, pour accueillir l'apparence d'Oronte : c'est l'air du ténor « In cielo benedetto » (IV, 2), suivi de la cabaletta de la vision « Non fu sogno!... » (JBI, 142), morceau de bravoure qui présume cependant le retour de Giselda à l'état de veille. Les années de galère auront souvent recours à l'expédient du rêve, ancienne recette scénique toujours utile. Toutefois, contrairement à l'efficace transposition de 1847 où l'air « Una macchia è qui tuttora... » (IV, 4) implique de l'interprète vocale d'incontestables qualités dramatiques afin de donner vie à son hallucination, les autres incursions verdiennes dans l'univers des songes se bornent à un plus traditionnel récit des images aperçues. *Giovanna d'Arco* s'ouvre ainsi par le rêve que relate Carlo VII dans la première strophe de son *aria di sortita* « Sotto una quercia parvemi » (P, 2) : encore une vision du ciel, sans doute d'une dimension moins profane, s'agissant de la Vierge Marie elle-même. Répondant à des besoins introductifs semblables, la protagoniste d'*Alzira* (1845) confie à son tour l'apparition de son bien-aimé aux demoiselles qui l'entourent dans la cavatine « Da Gusman, su fragil barca » (I, 3), sans néanmoins l'intervention immédiate de l'image du jeune homme rêvé comme dans le cas d'Oronte. Plus intéressant sur le plan musical, le réveil du héros éponyme dans *Attila* (1846) : le récitatif « Uldino! Uldin! » (I, 3) implique de la part de l'interprète le même genre d'expressivité que Verdi demande à Varesi pour son *Macbeth* ; suit l'*andante* du récit onirique à proprement parler – « Mentre gonfiarsi l'anima » – annonçant la venue d'un vieillard afin d'arrêter le roi des Huns dans sa marche vers Rome ; par son allure guerrière, la cabaletta « Oltre quel limite / Ti attendo, o spetro! » (I, 4) ne fait que démentir le semblant d'égarement précédent et rend au héros toute son allure de défi.

En tout cas, il semble que Verdi ait tout particulièrement affectionné ce genre de ressource scénique, puisque, à l'issue de ses années de galère, il réclame encore un récit de rêve pour Manrico dans *Il trovatore* (1853). Et Cammarano de s'affairer à le convaincre de son inutilité, surtout après les évocations de Ferrando et d'Azucena (cf. lettres n. 85 et n. 96 des 26 Avril 1851 et 28 Août 1851 – CVC, 196, 215 –). Tandis qu'un discours à part mérite le propos rapporté par Jago dans son *a solo* de l'acte II

¹³ Sur la folie diabolique du couple *Macbeth*, cf. également FO, 161-187 ; sur l'usage du surnaturel dans ce même opéra, cf. notamment Giovanna Silvani, *Il soprannaturale in « Macbeth » : codici culturali e linguistici* (SV, 67-79).

d'*Otello*, ne serait-ce qu'à cause de l'écart chronologique qui le sépare des œuvres de jeunesse. En effet, « Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto » (II, 5) de l'intrigant relate à la fois le songe d'un tiers et un rêve mensonger ; et le vers « Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda », censé reproduire les paroles de Cassio, prend la forme d'un *declamato pianissimo* sur une seule note (JBIII, 385), sans doute pour permettre au venin de la jalousie de mieux s'insinuer dans l'âme de son interlocuteur.

« **Son ladri, assassini!...** » (*I masnadieri*, IV, 7)

La presque totalité des titres verdiens met en scène des amours contrastées. Même si cela est vrai pour une très grande partie de la production opératique de tout temps et plus en général de bon nombre de réalisations dramatiques, il ne nous semble pas excessivement hasardeux de parler de fascination pour l'éloignement de la norme, pour l'irrégularité en amour chez le maître de Busseto. Dans certains cas, ce sont tour à tour la mort supposée de l'un des deux partenaires, la non-réciprocité du sentiment ou les liens du mariage qui font obstacle à l'éclosion de l'inclinaison amoureuse. C'est respectivement le cas de la relation Alzira-Zamoro, Amalia-Carlo et Lida-Arrigo dans *Alzira*, *I masnadieri* (1847) et *La battaglia di Legnano* (1849), de l'ambiguïté du rapport Gulmara-Carrado dans *Il corsaro* (1848) et de l'impossibilité de l'union Amelia-Riccardo d'*Un ballo in maschera*. Parfois, ces mêmes complications viennent se conjuguer à d'autres empêchements d'ordre social. Ainsi, dans *Rigoletto* (1851), malgré le duo d'amour du premier acte, malgré le désespoir du récitatif de son air à l'acte II – « Ella mi fu rapita! » (II, 1) –, malgré la contrition de l'*andante* « Parmi veder le lagrine » et la joie des retrouvailles prochaines exprimées par la cabalette « Possente amor mi chiama » (II, 2), le duc de Mantoue n'aime guère Gilda, si ce n'est comme la diversion d'un instant, alors que la jeune fille inexpérimentée est sérieusement éprise du seul homme qu'elle ait connu. Mais ce manque de réciprocité implique également une différence de rang insurmontable : si Gilda est un jouet entre les mains du souverain, c'est qu'elle ne fait que partager le sort de toutes les femmes de la ville, comme le montre bien la grande scène d'ouverture avec les épisodes à la fois de la comtesse de Ceprano et du comte de Monterone. Dans *Stiffelio* (1850) – de même que dans son remaniement *Aroldo* (1857) – les adversités qui séparent Lina/Mina de Raffaele/Godvino ne relèvent pas uniquement de la situation maritale de la première : épouse d'un pasteur du XIX^e siècle, Lina ne partage pas non plus l'origine sociale de jeune aristocrate de Leuthold ; situation qui s'inverse presque dans le monde chevaleresque du début du XIII^e siècle où, si Mina est la fille et l'épouse d'un seigneur, son amoureux n'est qu'un mercenaire. Moins chastes que les amours d'Amelia et Riccardo, elles débouchent néanmoins sur le pardon final du mari offensé, moyennant le même sacrifice du prétendant gênant.

La mort ou le mariage de l'un des deux membres du couple amoureux se trouvent parfois mêlés à d'autres difficultés qu'il nous semble possible de regrouper en quatre catégories : l'origine ethnique, la religion, le rang social et la politique.

Dans *La forza del destino*, ce n'est sûrement pas la différence de condition qui éteint la flamme entre Leonora et Alvaro : si elle est la fille du marquis de Calatrava, lui est bien de souche royale, comme il a l'occasion de le rappeler à plusieurs reprises. Mais, né en captivité, il est issu d'une lignée vaincue et surtout il est de sang inca ; ce qui aiguise les préjugés d'abord du père, ensuite du frère de l'héroïne lesquels ne se privent nullement de le lui remémorer. La complication de la croyance religieuse, quant à elle, ne se pose jamais, Alvaro allant même jusqu'à prendre l'habit après son illumination de l'acte III. La question de la foi est en revanche au centre de *Nabucco* et par conséquent du lien sentimental entre Fenena, la fille du roi, et Ismaele, noble Hébreux. Leurs amours ne sont pas vraiment contrastées, sinon par les visées d'Abigail, fille adoptive de Nabucodonosor ; cependant, c'est leur union dans un même credo qui faillit les perdre sous le bref règne de la sœur-rivale, détentrice du pouvoir pendant les moments de folie du souverain. La situation se renouvelle dans *I Lombardi alla prima crociata* qui revient en quelque sorte sur les pas de *Nabucco* dans l'espoir d'en renouveler le succès. L'apparition d'Oronte à Giselda, que nous avons déjà évoquée, se produit après la mort du personnage et sa conversion *in extremis*, grâce à l'intervention d'un ermite à la fin de l'acte III. Le héros n'est autre que le fils d'Acciano, tyran d'Antioche, et de Sofia, son épouse désormais convertie à la croyance chrétienne. C'est donc avec sa mère qu'il s'ouvre au sujet de sa passion pour la jeune captive ; sa conversion sera le gage d'un amour partagé ; mais les événements font qu'il ne se réalise que lors de sa mort. Simplifiée, la trame de *Jérusalem* (1847), remaniement parisien de l'œuvre, n'aborde plus la problématique religieuse, le sentiment partagé entre Hélène et Gaston étant mis à mal par les manigances de Roger, l'oncle de la première, éperdument amoureux d'elle. Le conflit reste donc circonscrit au sein du cercle familial, évitant le sacrifice du prétendant étranger, remplacé par l'ultime disparition du parent incommode.

Luisa Miller (1849) et *La traviata* (1853) sont les deux opéras verdiens où la différence de rang social se fait davantage sentir. Dans le premier cas, c'est une question de naissance : le rôle-titre n'est que la fille d'un vieux soldat à la retraite, tandis que Rodolfo est le fils du comte de Walter qui le destine à un mariage prometteur avec Federica, duchesse d'Ostheim. Le couple s'aime mais l'adversité de Wurm, à son tour amoureux de l'héroïne, pousse le jeune homme à accepter d'abord l'union d'intérêt qu'on lui prépare, à choisir ensuite un seul et unique tombeau pour lui-même et pour sa bien-aimée. Entre Violetta et Alfredo – dont l'amour est également réciproque – ce n'est pas un rival qui s'interpose mais uniquement le père du second. Sa place dans la société est proche de celle du comte de Walter, la perversité en moins, et se situe à l'opposé de celle de Miller : c'est bien lui qui mène l'action, en se dressant en juge contre la courtisane dont la condition ne saurait entacher l'honneur de sa famille. L'écart temporel entre le XVII^e de la pièce de dérivation schillerienne et le XIX^e du drame d'Alexandre Dumas fils¹⁴ fait que

¹⁴ Rappelons cependant que la censure avait imposé que la première vénitienne de l'opéra ait pour décor la Paris du début du XVIII^e siècle.

l'hécatombe de l'épilogue en résulte atténuée : l'héroïne est néanmoins sacrifiée – ce qui n'est pas sans arranger les intérêts de Germont, quoiqu'il revienne à la fin sérieusement repenti de sa rigueur – et Alfredo met quand même sa vie en jeu au cours du duel avec Douphol.

La question de la mésalliance se pose également dans *Giovanna d'Arco* : la différence de rang entre le roi de France et la fille d'un berger est comparable au fossé qui se creuse plus tard entre le duc de Mantoue et Gilda dans *Rigoletto*. Toutefois, ce n'est nullement l'inconstance d'un prince qui est ici préjudiciable à l'épanouissement du sentiment amoureux ; Giacomo, le père qui – nous l'avons vu – soupçonne la pucelle d'accointance avec les esprits du mal, s'en mêle, non pas pour protéger la jeune femme des dangers d'une cour débauchée mais afin de laver la honte d'une séduction qu'il ne peut attribuer qu'aux effets d'actions démoniaques. Tandis que dans *Il trovatore*, si mésalliance il y a entre le trouvère et la dame de compagnie de la princesse d'Aragon, elle n'est qu'apparente, puisque Manrico n'est autre que le frère de son rival en amour, le comte de Luna lui-même. Cependant, contrairement à une certaine tradition, la scène de la reconnaissance n'aura lieu qu'après le dénouement de la pièce, grâce à la réplique d'Azucena – « Egli era tuo fratello!... » (IV, scena ultima) – où se mélangent le chagrin pour la mort du fils adoptif et la satisfaction d'avoir vengé l'exécution de sa mère ; ce à quoi répond le cri d'horreur de Luna. Cela n'empêche que Leonora accepte de vivre son histoire d'amour en dépit des conventions de la société à laquelle elle appartient. Pour sa part, si le livret d'*Aida* (1871) reparcourt quelque peu le chemin de *La forza del destino*, les rôles se trouvent néanmoins inversés : comme Alvaro, l'héroïne est de sang royal mais elle appartient à un peuple assujéti et se retrouve elle-même réduite en esclavage ; ce qui ne l'empêche pas de tomber amoureuse de Radamès, le chef des armées d'Égypte, et de savoir son inclination partagée par le héros. Voyant dans cette union un moyen de sauver son pays du joug ennemi, Amonasro, père-roi, ne peut s'opposer à une passion que, en d'autres circonstances, il aurait peut-être contrariée ; sa stratégie militaire est toutefois à l'origine de la perte de l'honneur du héros qui entraîne par conséquent le sacrifice de sa propre fille. Indépendamment des événements politiques, le couple connaît également l'hostilité non négligeable d'Amneris, éprise à son tour du général et rivale écrasante de par son rang de princesse égyptienne.

La politique tient une part essentielle dans au moins trois des opéras de la maturité de Verdi – dont deux partitions françaises – et elle vient s'immiscer dans les relations sentimentales au point de les perturber, le plus souvent de façon irréversible. Dans *Les Vêpres siciliennes* (1855), bien que sincère, la réciprocité du penchant de la duchesse Hélène envers Henri est soumise à l'engagement de la part du second de venger la mort du frère de la première, tombé sous les coups de Guy de Montfort, l'envahisseur angevin de la Sicile. Par ailleurs, les événements extérieurs s'interposent à nouveau au sein du couple amoureux lorsque le héros apprend qu'il n'est autre que le fils de ce même despote : il réalise ainsi qu'à partir de ce moment sa bien-aimée lui échappe à jamais. Et c'est toujours la volonté d'un père – répondant à des impératifs politiques – qui faillit perdre Amelia Grimaldi et Gabriele Adorno

dans *Simon Boccanegra* (1857), puisque la jeune femme est aussi convoitée par Paolo Albiani, favori du doge et rouage du pouvoir génois. Ce premier obstacle est franchi quand Andrea Grimaldi – au fait Jacopo Fiesco – apprend à Gabriele la véritable identité de celle que l'on croit être sa fille : une orpheline recueillie dans un couvent. L'amour est toujours plus fort que la crainte d'une mésalliance mais c'est alors le doge lui-même qui se dresse entre les deux amants, causant le désespoir du gentilhomme qui est sur le point de le frapper. Cette fois la scène de reconnaissance a déjà eu lieu : Amelia est la fille de Simone et elle l'aime d'un amour filial ; Gabriele regrette son geste et reçoit la bénédiction du doge avant de le remplacer à la tête de la République de Gênes. Moins heureuse est, en revanche, la rencontre entre Élisabeth de Valois et le héros éponyme de *Don Carlos* (1867), leur passion devant se taire dès sa naissance : afin de conforter la paix entre la France et l'Espagne, la princesse est désormais destinée au roi Philippe II, encore un père qui ne se soucie guère d'enfreindre de manière bien brutale les anciennes fiançailles. D'autres faits politiques traversent l'immense trame de ce drame d'ascendance schillerienne mais c'est cette passion maintenant illicite de l'infant à l'égard de sa nouvelle belle-mère qui mène le prince à une perte où il ne manque pas d'entraîner la reine elle-même.

Si la différence de rang social qui se creuse entre les personnages verdiens est souvent source de crise au sein du couple amoureux, le risque de mésalliance ne semble pas être un souci préjudiciable à l'éclosion du sentiment des deux partenaires. D'ailleurs, dans un certain nombre d'opéras que nous avons cités, comme *Il trovatore*, *Simon Boccanegra* et *Aida*, ce danger n'en est pas un, la condition actuelle de Manrico, de Maria-Amelia ou d'Aida étant engendrée par un renversement de situation qui s'est opéré soit à la naissance, soit suite à des événements indépendants de la volonté du rôle concerné. Ceci implique la question de la marginalisation du personnage. Dans son *Théâtre en musique*, Gilles De Van consacre un certain nombre de pages à ce sujet, en se penchant sur Carlo Moor dans *I masnadieri*, marginal par son choix, mais aussi sur Rigoletto, Manrico et Violetta, respectivement marginalisés par son aspect physique, par sa naissance ou par son métier (GDV, 284-287). Dans ce contexte d'éloignement de la règle courante, il nous semble intéressant de mettre l'accent sur les héros qui, par un revers de situation de tout genre, se trouvent à occuper un rang social qui n'est pas celui qui leur était destiné au départ. Dans quelques rares cas, ce changement implique une ascension sociale, quoique précaire. À peu près aux extrémités de la carrière du compositeur, nous retrouvons Abigaille et Simon Boccanegra : née esclave, la première est crue la fille du roi de Babylone et faillit le remplacer au pouvoir ; corsaire, le second se voit propulser à la tête de l'État génois par les interventions de ce même Paolo Albiani à qui il se doit de montrer sa reconnaissance plus tard.

Ce sont toutefois les rôles qui parcourent le chemin inverse – de la reconnaissance à l'exclusion – qui nous semblent revêtir davantage d'intérêt. Sans altérer entièrement leur identité, ceci est aussi le cas d'Aida et, avant elle, de Jacopo Foscari qui, du rang de fils du doge de Venise se retrouve confiné dans les cachots de la Sérénissime, accusé d'abord de trahison, ensuite d'homicide. Dans *Les Vêpres*

siciliennes, Henri reproduit la situation de Manrico d'*Il trovatore* de ne pas connaître ses véritables origines, du moins au début de l'action. Sa condition en reste néanmoins tout à fait respectable : passé du rang de fils d'un noble angevin, quoique bâtard, à celui de patriote sicilien, son état ne l'empêche nullement de partager l'affection de la duchesse Hélène, sans que la question de la mésalliance ne se pose à aucun moment. Manrico, en revanche, constitue en quelque sorte l'achèvement d'un genre de caractère qui d'Ernani aboutit justement au trouvère, en passant par *I masnadieri* et *Il corsaro* : le jeune aristocrate devenu marginal – bandit, brigand, corsaire ou gitan – à cause de forces extérieures. Ses interventions s'accompagnent du chœur, cet autre acteur verdien majeur. Que l'on ne nous méprenne pas : chez le maître de Busseto, les ensembles chorals ont souvent une fonction primordiale ; pensons au rôle du chœur dans des œuvres aussi diverses que *Nabucco* et *Giovanna d'Arco*, *La forza del destino* et *Aida*. Mais la fonction que le compositeur lui réserve dans ce type de scène semble vouloir faire corps avec le personnage.

Pour conventionnelle qu'elle puisse paraître, la scène d'ouverture d'*Ernani* se démarque par le chœur de bandits « Allegri!... beviamo » (I, 1) qui fait corps avec l'*aria di sortita* qu'il introduit, puisqu'il vient seconder le héros dans le *tempo di mezzo* entre l'*andante* et la cabalette, l'hymne au jeu et aux beuveries cédant néanmoins la place à l'encouragement d'enlever Elvira dans le courant de la nuit. Le caractère de cette intervention en ressort d'autant plus singulier lorsqu'on la rapproche des autres ensembles de l'œuvre, tels les deux chœurs annonçant le mariage de l'héroïne, d'abord avec Silva à l'acte II, ensuite avec Ernani ayant retrouvé sa véritable identité à l'acte IV. Seul le tableau des conjurés « Si ridesti il Leon di Castiglia » (III, 4) peut soutenir la comparaison en matière d'originalité scénique. D'ailleurs l'atmosphère de conspiration qui s'en dégage et le sens de fraternité qui en a fait une sorte de chant patriotique (JBI, 175) reflètent ce même climat de camaraderie du début. Malgré la solidarité qui transparait entre les bandits et leur chef, ce dernier se doit quand même de justifier sa situation actuelle. C'est le roi d'Espagne qui lui en donne l'occasion. Après avoir tenté de ternir sa réputation auprès de l'héroïne – « E un masnadiero / Fai superbo del tuo amor? » (I, 7) – le futur Charles-Quint s'insurge dans le trio qui suit : « Tu se' Ernani!... il bandito, l'indegno / Turbatore di queste contrade... » (I, 8). Ce à quoi le héros ne tarde pas à répliquer : « Me conosci... tu dunque saprai / Con qual odio t'abborra il mio cuore... / Beni, onori, rapito tu m'hai, / Dal tuo morto fu il mio genitore ». Si le public ne sait pas encore que sous les traits de l'aventurier se cache Don Juan d'Aragon, il apprend ainsi qu'il s'agit d'un individu de haut rang, ayant subi l'injustice du pouvoir royal.

Dans *I masnadieri*, Carlo Moor décline son identité dès la scène d'ouverture, conçue comme un air de présentation : le récitatif introductif nous apprend son penchant pour l'histoire – « Quando io leggo in Plutarco » (I, 1) est à la fois sa première réplique et le premier vers du livret –, l'attachement à son père – « Quanto, o padre, mi tarda il tuo perdono » – et le mépris pour la bande de brigands qui l'entourent – « Onde por questi abbietti in abbandono! » –. La cavatine « O mio castel paterno » met en avant l'origine noble du personnage, né dans un château, ainsi que

l'amour qu'il voue à Amalia. Dans le *tempo di mezzo*, il dialogue avec le chœur de ces mêmes malfaiteurs comme dans la scène de la forêt de l'acte II qui se conclut justement sur l'ensemble bruyant de la *masnada*. Mais c'est surtout à l'acte III, lors des retrouvailles entre le héros et sa bien-aimée que l'intervention chorale des brigands fait tout son effet. La jeune femme l'entend d'abord au loin – « Le rube, gl'incendj, gli stupri, le morti » (III, 1) – pour lui laisser ensuite la scène tout entière, une fois terminé son duo avec Carlo. Les paroles de cet hymne assoiffé de sang à la gloire de la vie du bandit sont inquiétantes ; cependant la mélodie évoque celle de cet autre tableau de débauche au début de l'acte II où ce sont pourtant les invités de Francesco, censés être plus dignes, qui appellent à profiter de la fête avant qu'elle ne s'envole : « Godiam, ché fugaci / Son l'ore del riso » (II, 1). Amalia les écoute en proie à une même horreur (JBI, 355, 357).

Les premières scènes d'*Il corsaro* conjuguent en quelque sorte les deux expériences précédentes puisque le chœur des corsaires est aussitôt suivi de l'air de présentation de Corrado. Si le premier reparcourt le chemin de l'entrée en matière d'*Ernani*, le sens d'appartenance du groupe et l'incitation à répandre le sang qui transparaissent de ses vers – de la main de Piave – sont davantage comparables à ceux d'Andrea Maffei pour l'ensemble de l'acte III dans *I masnadieri*. De même pour le récitatif du héros qui, comme Carlo Moor, avoue son dédain pour ses compagnons – « Io per essi fui reo... tutti gli abborro! » (I, 2) – et la nécessité de venger un outrage subi – « Infelice son io, ma vendicato! » –, en dépit de sa détresse¹⁵. À son tour la cavatine « Tutto pareva sorridere » met en avant le bonheur des jours passés du personnage, ainsi que la fin de sa fortune voulue par un destin inexorable, sans toutefois nous en apprendre plus sur ses origines. L'intervention initiale « Come liberi volano i venti » (I, 1) est une expression aussi typique de ce genre d'épanchement choral que les moments équivalents d'*Ernani* et d'*I masnadieri* ; cependant, dans *Il corsaro*, elle se démarque moins que dans ces autres opéras, les deux chœurs suivants, des odalisques et des soldats musulmans à l'acte II, se révélant également d'une efficacité dramatique de premier ordre¹⁶.

Avec *Il trovatore*, nous savons que l'identité de Manrico ne se dévoile qu'à la fin. Cependant, Luna tient à le définir dès le premier acte afin de le discréditer aux yeux de Leonora – « D'Uregel seguace, a morte / Proscritto... » (I, 5) –, tandis qu'à l'acte suivant, après le récit d'Azucena de l'enfant brûlé, le héros s'interroge : « Non son tuo figlio?... / E chi son io, chi dunque?... » (II, 1). Malgré quelques vaines hésitations, l'état confusionnel dans lequel se trouve la gitane semble lui suffire pour ne pas trop mettre en doute la réponse de son interlocutrice : « Tu sei mio figlio! ». Le mensonge n'est que véniel : il fait bien partie de ce monde presque insouciant que

¹⁵ Sur la proximité des deux personnages, cf. déjà Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, p. 219 [137].

¹⁶ Dans *Alzira*, les chœurs d'ouverture des actes I et surtout II adhèrent également au personnage de Gusmano mais ce dernier n'est nullement un marginal et les cris de victoire ou les chansons à boire proviennent de ses soldats ; dans le prologue, la scène de Zamoro est à son tour soutenue par un ensemble d'Indiens dont il est le chef – quoique vaincu – et dont il essaie de reconstituer les rangs.

chante le chœur des bohémiens en ouverture de l'acte, comme d'ailleurs tend à le confirmer l'attention qu'il réserve aux paroles de la *canzone* de sa mère.

« **Oh rabbia!... esser difforme!... esser buffone!...** » (*Rigoletto*, I, 8)

Personnage non dépourvu de quelques moments d'absence d'esprit, d'une certaine manière Azucena inaugure un type de rôle jusque-là inédit dans l'imaginaire verdien : celui de fausse sorcière. Gilles De Van a bien souligné de quelle façon la réputation de la gitane est manipulée par la superstition populaire, véhiculée par Ferrando, afin d'en faire l'incarnation des forces du mal. Il lui oppose Ulrica dans *Un ballo in maschera* qui, en revanche, exerce de véritables fonctions de devineresse (GDV, 145). Par ce genre de représentation, nous découvrons cette autre facette de l'univers fantastique du compositeur qu'est le monstrueux, et pose également la question de l'utilisation de la laideur et de la difformité. Dans les didascalies de chacun de ces deux livrets, rien ne nous indique de la manière la plus explicite que la bohémienne ou la prophétesse doivent se caractériser par une forme quelconque de laideur, ne serait-ce l'allusion de Ferrando à la mère de la première, dès son *aria di sortita* dont la définition « Abbiotta zingara, fosca vegliarda! » (I, 1) est relayée par Luna au moment de l'arrestation d'Azucena qui l'apostrophe par un « o turpe zingara » (III, 4), ou encore l'assertion du juge désignant Ulrica comme issue « dell'abbiotto / Sangue de' negri » (I, 4), éveillant les esprits dans un « antro immondo ». Mais il ne s'agit que de commentaires extérieurs d'êtres partisans de par leur propre conception.

Au cours de la rédaction du livret d'*Il trovatore* et de la composition de la partition, Verdi semble bien conscient du caractère novateur de ce genre de rôle et s'essaie auprès de Cammarano afin de lui conserver toute son ambiguïté :

Parmi, o m'inganno, che diverse situazioni non abbiano la forza, e l'originalità di prima, e che soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo: parmi che le due grandi passioni di questa donna, *Amor filiale*, e *amore materno* non vi siano più in tutta la loro potenza (cf. lettre n. 83 du 9 Avril 1851 – CVC, 190 –).

Ce qui n'est pas sans susciter la vive réaction du librettiste qui montre à son tour qu'il tient beaucoup à cette caractérisation lorsqu'il parle de « la mia Azucena » par opposition à celle d'Antonio García Gutiérrez et s'exclame : « *Azucena!* Ecco ove divergiamo » (cf. lettre n. 85 du 26 Avril 1851 – CVC, 196 –). Avant de défendre la force de son désir de vengeance et de se lancer dans une longue argumentation autour des avantages d'insuffler au personnage une parcelle de démence. L'attachement du *maestro* se renouvelle par la suite au moment de trouver l'interprète adéquate qu'il ne veut pas que cantatrice mais aussi comédienne : « ...vi manca l'attrice per l'Azucena, per quell'Azucena a cui io tengo tanto! » (cf. lettre n. 98 du 9 Septembre 1851 – CVC, 221 –). Ce qu'il n'oublie guère au moment où il recherche le contralto nécessaire à son *matto* du *Re Lear*, traçant un parallèle

intéressant entre les qualités requises pour aborder les deux rôles : « La Ganducci è più cantante che attrice, ed è così vero che, per esempio, l'*Azucena*, non è parte per lei » (cf. la lettre de Verdi à Torelli du 17 Juin 1857 – CL, 484 –)¹⁷.

Dans le *corpus* verdien, les véritables sorcières, conçues en tant qu'esprits maléfiques, donc monstrueux, apparaissent cependant dès l'expérience shakespearienne de 1847. Gilles De Van a tout à fait raison lorsqu'il relève que la césure entre la représentation, par exemple, des démons dans *Giovanna d'Arco* et celle des sorcières de *Macbeth* se fait par l'irruption du fantastique (GDV, 143). Nous avons déjà relevé la détermination du compositeur d'inscrire son opéra dans le « genere fantastico », et pour ce faire il sait qu'il lui faut deux éléments essentiels : un bon chœur et une machinerie bien rodée. Il s'en ouvre ainsi sans hésitation à Lanari :

Eccoti lo schizzo del *Macbet* e capirai di che si tratta. Tu vedi che mi abbisogna un eccellente coro: specialmente il coro delle donne sia buonissimo perché vi saranno due cori di Streghe della massima importanza. Bada anche al machinismo. Insomma le cose da curare molto in quest'opera sono: *Coro e Machinismo* (cf. la lettre du 15 Octobre 1846 – FAI, 650 –).

Ce qu'il réitère en lui envoyant la musique achevée : « Vedrai [...] che vi sono due cori di grandissima importanza: non risparmiare nel corpo dei coristi e ne sarai contento » (cf. la lettre du 21 Janvier 1847 – CL, 447 –). Sans doute désorienté par la nouveauté de l'approche, le pauvre Piave ne sait plus où donner de la tête mais Verdi a besoin que les vers servent également son propos de donner vie à une scène tout à fait atypique, du moins pour le monde opératique italien de l'époque¹⁸ :

In quanto all'Introduzione bisogna fare molte cose. Le prime strofe delle streghe devono per aver carattere essere più strane: io non ti so indicare il modo ma so che così non sono belle: per esempio se tu avessi fatti tanti versi tronchi tutti forse forse era meglio, insomma sperimenta e trova il modo di fare della poesia bizzarra, almeno nella prima strofa l'ultima strofetta può andar bene facendo una sola quartina [...] dopo accorcierai più che potrai il tempo di mezzo e ridurrai a versi endecasillabi i tre saluti delle streghe. [...]

Ora che ci penso un poco mi pare che fare nel primo coro versi tutti tronchi darà un suono strano che sarà caratteristico (cf. la lettre du 22 Settembre 1846 – FAI, 644-645 –).

Il dit ne savoir comment procéder, cependant il enchaîne des requêtes qui montrent une très grande exigence en matière de versification : des vers oxytons par-ci, des endécasyllabes par-là, et une concision maximale, maintes fois répétée et soulignée – « POCHE PAROLE... POCHE PAROLE... » –. Et ce toujours dans le but de créer une atmosphère étrange, d'assurer le plus grand dépaysement. Mais le librettiste butte justement sur ces scènes des sorcières : « Che diavolo non sai cosa far dire alle Streghe quando Macbet è svenuto?... Non c'è in Shakespeare? Non c'è una frase che

¹⁷ Le rôle d'Ulrica, en revanche, est moins source de débat entre le librettiste et le compositeur (CVS, 182-288) ; et malgré les nombreuses interventions de la censure sur le livret du futur *Un ballo in maschera*, le personnage n'est que d'intérêt moindre pour les autorités (CVS, 356-369).

¹⁸ Sur le vide de la tradition italienne en la matière, cf. aussi GDV, 143.

aiuti li *Spiriti aerei* a ridonare i sensi perduti?... Oh povero me!!... » (cf. la lettre du 29 Octobre 1846 – FAI, 652 –). Et le poète d'essuyer les sarcasmes du *maestro* :

Di qui in avanti daremo sempre ragione a Lei Sig. Poeta: sì sì *hai ragione, hai ragione, hai ragione* sempre sempre...

Quantunque non mi sia piaciuto niente affatto questo Coro di Streghe, nonostante ho riso assai leggendo nell'intestazione della scena... «Streghe in abito di cerimonia»... Le Streghe in abito di cerimonia?... È questa l'intenzione di Shaspeare? Hai capito bene cosa ha voluto fare Shaspeare di queste Streghe?...

Che difficoltà mi fai sulli spiriti aerei che non possono ballare?... Falli come è indicato. Il poema e la musica devono essere così e così bisogna farli (cf. la lettre du 10 Décembre 1846 – FAI, 667-668 –).

Opéra du fantastique par l'irruption de l'hallucination – les apparitions de Banco et de ses descendants – et du monstrueux – les sorcières –, en quelque sorte, *Macbeth* est aussi le manifeste de la laideur. À ce propos, sa conception de Lady Macbeth est devenue céléberrime. Pour une fois, ce n'est pas pendant les travaux préparatoires qu'il formule son avis mais lors de la reprise napolitaine que nous avons déjà évoquée. Il s'en confie à Cammarano, quant au choix d'Eugenia Tadolini pour incarner la reine d'Écosse :

La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare questa parte! Vi parrà questo un assurdo ma non è. La Tadolini ha la figura bella, buona ed io vorrei Lady Macbet brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione, ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce chiara, limpida, potente, ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce di Lady dovrebbe aver del diabolico (cf. lettre n. 36 du 23 Novembre 1848 – CVC, 84 –).

Et ce toujours dans le souci de voir conjuguer musique et action, comme nous avons déjà eu l'occasion de le relever au sujet de Banco : « ...questi pezzi non si devono assolutamente cantare; bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata », ajoute-t-il en soulignant l'importance du duo de l'acte II entre les deux époux maléfiques et de la scène de somnambulisme.

C'est presque une esthétique de la laideur que nous pouvons reconnaître dans cette sorte de réquisitoire en faveur de la meilleure manière de rendre justice à sa création. Nous retrouvons cette même fougue quelques années plus tard lorsque la censure s'empare de *La maledizione*, devenue *Il duca di Vendôme*. En plus du changement des noms, des lieux, de l'époque, du bouleversement de telle situation ou de la disparition de tel trait de caractère d'un personnage, les autorités interviennent sur l'aspect physique du héros. La réaction de Verdi est des plus passionnantes pour la manière dont il associe difformité et beauté :

Osservo infine che s'è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo!! Un gobbo che canta? Perché no!... Farà effetto? non lo so; ma se non lo so io non lo so, ripeto, neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio

estremamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore (cf. la lettre de Verdi à Carlo Marzari de Décembre 1850 – FAII, 87 –).

Sans l'intervention du pouvoir, aujourd'hui nous n'aurions sans doute pas *Rigoletto*. Et pourtant ce n'est pas suite à un fléchissement de la volonté de son auteur que l'œuvre trouve sa forme définitive. En tout cas, Verdi ne se montre nullement prêt à renoncer aux éléments qui lui semblent indispensables à son inspiration. Le plaidoyer se poursuit donc en se déplaçant vers la musique :

Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le mie note possono stare anche con questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere.

Avec Falstaff, *Rigoletto* constitue l'incursion la plus visible de Verdi dans le domaine du difforme. À plus de quarante ans d'écart, le bossu et le ventru se regardent sans doute de manière quelque peu soupçonneuse, l'esthétique à laquelle ils appartiennent les opposant sous bien des points de vue : au centre de la production de son auteur, le premier achève les années de galère et, avec la trilogie populaire, une certaine conception du théâtre en musique ; tandis que le second, issu d'un long mûrissement, ouvre la voie à l'opéra contemporain. L'aspect physique du bouffon est souligné dès les premières scènes de l'œuvre : lorsque Marullo apparaît dans la plus grande excitation afin d'annoncer que *Rigoletto* a une maîtresse – il s'agit en fait de sa fille Gilda – le chœur des courtisans le devance en l'interrogeant au sujet de la nouvelle : « *Perduto ha la gobba? non è più difforme?* » (I, 4). À juste titre, Julian Budden a observé que nous sommes ici en plein opéra bouffe (JBI, 532). Bouffonnerie et difformité sont profondément associées chez ce personnage puisque l'une est une conséquence de l'autre mais c'est le côté professionnel – « *Buffone, vien qua* » (I, 5), l'interpelle le duc à l'acte I ; « *Ch'hai di nuovo? / Buffon?* » (II, 3), le questionne Ceprano à l'acte II – qui prime dans l'entourage de la cour. En revanche, dans son fameux récitatif « *Pari siamo!... io la lingua, egli ha il pugnale* » (I, 8), le héros ne se trompe guère lorsqu'il s'écrie : « *Vil scellerato mi faceste voi...! / Oh rabbia!... esser difforme!... esser buffone!...* ». Quelque peu à la manière d'Ernani, de Carlo Moor ou de Corrado, *Rigoletto* subit une situation de fait qui, n'étant pas dictée par des intrigues politiques ou familiales, est davantage ancrée dans la durée. Mais à ce moment de l'action nous avons bien quitté la comédie pour entrer au cœur du drame.

Malgré le profond engagement artistique du *maestro* dans la composition de son testament musical, un halo de légèreté entoure les mois de travail sur *Falstaff* : comme déjà pour *Otello*, le maître de Busseto procède sans aucune contrainte, dans ces conditions idéales qu'il estime nécessaires pour Shakespeare et qu'il aurait souhaitées jadis pour son *Re Lear* (cf. lettre n. 8 de Verdi à Somma du 12 Juillet 1853 – CVS, 56 –). Le choix du titre n'encourt pas les hésitations d'*Otello* – qui aurait pu être un 'Jago' – et pourtant c'est le plus souvent par l'allusion amusée à son 'gros ventre'

que Verdi nomme le protagoniste, donnant libre cours à quelques considérations non dépourvues d'intérêt pour notre propos : « Il Pancione non va avanti... »¹⁹, écrit-il au librettiste pressenti, Arrigo Boito, le 1^{er} janvier 1891 ; avant de s'étonner auprès de Giulio Ricordi :

Ahi! Ahi! Ahi! Che sorpresa! Il *Pancione*? Son più di quattro mesi che non ne avevo notizie. Intanto Egli, ubriaco fradicio, avrà dormito sempre! Lasciamolo dormire! Perché svegliarlo? Potrebbe commettere qualche grossa furfanteria da scandalizzare il mondo! E allora? Mah! Chi sa... (cf. la lettre du 19 Mars 1891 – FAIV, 418 –).

Verdi prend tout son temps, sans doute un peu trop s'il est vrai qu'il parvient presque à se confondre avec son personnage en devenir. Néanmoins la métamorphose se fait toujours sous le signe d'une certaine gaieté : « Il Pancione? Poveretto! Dopo quella tal malattia di 4 mesi è smilzo, smilzo! » (cf. lettre n. 167 de Verdi à Boito du 1^{er} Mai 1891 – CVB, 186 –). Et ce malgré les hésitations réitérées sur la poursuite des événements :

Il Pancione è sulla strada che conduce alla pazzia. Vi sono dei giorni che non si muove, dorme ed è di cattivo umore; altre volte grida, corre salta, fa il diavolo a quattro... Io lo lascio un po' sbizzarire, ma se continuerà gli metterò la museruola e la camicia di forza (cf. lettre n. 173 de Verdi à Boito du 12 Juin 1891 – CVB, 190 –).

Pour sa part, le livret tisse tout un réseau de sous-entendus qui s'accompagnent de considérations plus directes, telles que les exclamations d'Alice – « Quell'otre! quel tino! / Quel Re delle pancie » (I, 2) – auxquelles font écho les considérations de Meg – « Quell'uomo è un cannone, / Se scoppia ci spaccia » –, relayées par Pistola – « L'enorme Falstaff... » –. Ainsi l'issue du duo entre Falstaff et Ford, devant accorder à l'un ou à l'autre la préséance, peut-elle s'entendre également comme la manifestation de la difficulté du gros homme à sortir en même temps que son hôte, ce qui finit quand même par arriver donnant lieu au meilleur effet comique (II, 1). Ceci se renouvelle aussitôt auprès d'Alice, lorsque le rôle-titre entonne un des airs les plus courts jamais écrits (JBIII, 517) afin d'illustrer à son interlocutrice son agilité d'autrefois : « Quand ero paggio / Del Duca di Norfolk ero sottile » (II, 2). C'est un préambule à la scène du panier à linge que Verdi souhaite des plus simples : « Pel macchinismo c'è poco da fare, a parte la scena della *cesta* che d'altronde non presenta nessuna difficoltà purché non si facciano complicazioni inutili » (cf. la lettre à Giulio Ricordi du 13 Juin 1892 – FAIV, 442 –). Suit le grand tableau final du parc de Windsor, renouvelant en quelque sorte l'expérience du fantastique et du merveilleux, et débouchant sur cette ultime fugue « Tutto nel mondo è burla » (III, 2) qui ne s'adresse pas seulement à Falstaff mais aussi à tous ses compères, aux spectateurs et plus largement au genre humain : « Tutti gabbàti! Irride / L'un l'altro ogni mortal, / Ma ride ben chi ride, / La risata final ».

¹⁹ Cf. *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, vol. I, p. 179 (lettre n. 159) (CVB).

Tombe le rideau sur *Falstaff*, sur l'opus verdien et sur l'opéra bouffe²⁰ que le compositeur ne désespérait sans doute pas de voir encore se renouveler : « La musica non è difficile, ma bisognerà cantarla diversamente dalle altre opere comiche moderne, e dalle opere buffe antiche » (cf. la lettre à Giulio Ricordi du 13 Juin 1892 – FAIV, 444 –). Et pourtant la crise du genre est déjà bien avancée dès 1840, l'année même de l'échec d'*Un giorno di regno*. Il y aura encore *Don Pasquale* (1843) mais sur la scène parisienne et par les soins de Donizetti qui était un vieux routier du théâtre comique. C'est donc volontairement que nous avons omis de considérer le rôle joué par les basses bouffes dans cet opéra, les intrigues amoureuses et les barbons éconduits qui caractérisent sa trame, la scène de la reconnaissance finale, dans la mesure où, derrière la bouffonnerie, se cachent les conventions du système. Pour drôles qu'ils puissent paraître, le baron de Kelbar et le *signor* La Rocca n'ont rien d'excentrique puisqu'ils ne dérogent pas à la règle du modèle burlesque, ils ne s'éloignent guère de leurs confrères de la tradition d'un passé encore récent.

Lorsque Massimo Mila aborde la question de « L'umorismo verdiano », il est intéressant de relever qu'il le conçoit en tant qu'élargissement des horizons, tel une aspiration à de plus larges vues, et pour ce faire il s'en remet à Shakespeare, modèle incontournable afin d'inventer cette vérité universelle qui serait l'ultime aspiration de Verdi²¹. Ce n'est donc pas un hasard si, dans notre parcours au sein de l'œuvre verdien, l'approche de quelques états-limites de l'âme humaine – tels que folie et hallucination, rêve et somnambulisme – se retrouve à maintes reprises sous la protection bienveillante du dramaturge britannique. Ceci ressort également de notre étude du rôle joué par les marginaux et des conséquences de leur présence. Et le confirme l'analyse de la dimension accordée à l'univers du monstrueux et de l'emprise de la laideur et de la difformité. C'est le cas de *Macbeth*, dès sa première mouture de 1847, véritable tournant dans la carrière du *maestro*, bien avant la trilogie populaire, œuvre si riche en situations extrêmes de tout genre. C'est le cas de ce *Re Lear* si longuement poursuivi, bien que toujours en vain. Et ce jusqu'à l'achèvement de *Falstaff*.

Mais Shakespeare n'est jamais trop loin, même quand il n'est pas à l'origine directe d'un livret. Ainsi dans *I masnadieri* ou dans *Il trovatore*, voire dans *Un ballo in maschera*, où l'écrivain anglais apparaît quelque peu en filigrane par le biais des romantiques qui ont à leur tour appris sa leçon. Ainsi dans *Rigoletto*, où son enseignement est tout particulièrement perceptible, malgré le regard quelque peu malveillant de Victor Hugo. Ce Shakespeare tant aimé – « È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù, e che leggo e rileggo continuamente » (cf. la lettre de Verdi à Escudier du 28 Avril 1865 – LVE, 38 –) – qui est en quelque sorte le garant de la réussite musicale et scénique – « È tal poeta che non si può toccare senza togliergli quell'originalità e quel carattere che è tanto

²⁰ Sur la crise du genre à ce moment de la carrière de musicien, cf. aussi GDV, 325.

²¹ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 43.

potente in Lui » (cf. la lettre de Verdi à Escudier du 30 Juin 1865 – LVE, 48 –) –. Ce Shakespeare qui ouvre le chemin aux expérimentations de *Macbeth* et très probablement du *Re Lear*. Ce Shakespeare qui permet les sommets sublimes d'*Otello* et de *Falstaff*.

Camillo Faverzani
Université Paris 8

Sigles.

CL = *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.

CVB = *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, 2 voll.

CVC = *Carteggio Verdi-Cammarano (1842-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

CVS = *Carteggio Verdi-Somma (1853-1863)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

FA = Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.

FO = Jacqueline Verdeau-Paillès-Michel Laxenaire-Hubert Stoecklin, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005.

GDV = Gilles De Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992.

LVE = *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, « Rivista Musicale Italiana », XXXV, 1 (1928).

JB = Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985-1988, 3 voll.

SV = *Shakespeare e Verdi*, a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000.