



HAL
open science

Ouverture: "Sol due righe di biglietto..."

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Ouverture: "Sol due righe di biglietto...". Ouverture: "Sol due righe di biglietto...", Apr 2010, Saint-Denis, France. pp.11-19. hal-00655048

HAL Id: hal-00655048

<https://hal.science/hal-00655048>

Submitted on 1 Jul 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ouverture : « *Sol due righe di biglietto...* »

Camillo Faverzani

...Ah ! bien souvent mon rêve s'envola
Sur l'aile de ces vers, et c'est toi, cher poète,
Qui, bien plutôt, étais mon interprète !
Toute mon âme est là !
Jules Massenet¹
(d'après Johann Wolfgang von Goethe),
Werther (acte III)

Sur l'aile de ces vers tire son titre des quelques répliques précédant l'air de Werther « Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps » à l'acte III de l'opéra de Jules Massenet, cette évocation des poèmes d'Ossian dont le héros avait entamé la traduction et qu'il se remémore ainsi. L'opéra, nous le savons, s'est toujours nourri de sources littéraires. C'est sans doute la raison pour laquelle, lorsqu'il s'agit de réunir les résultats de nos recherches de l'année universitaire 2009-2010, l'œuvre de 1892 s'est imposée en tant qu'expression musicale caractérisant le mieux cette relation entre *L'Écriture et l'Opéra*, intitulé que nous nous étions donné en un premier temps afin de présenter le programme de nos travaux. Quel plus bel exemple, en effet, que cette production lyrique s'inspirant d'un modèle littéraire des plus prestigieux et mettant en scène un héros qui a fait de l'écriture son moyen de communication presque quotidien auprès d'une Charlotte lui ayant infligé une période d'exil ? Un héros, qui plus est, poète ! Un héros qui résume, dans cet hémistiche, création poétique et volutes aériennes de la musique l'enveloppant...

¹ Le livret est l'œuvre d'Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann, auxquels nous rendons ici hommage. Si nous omettons leur nom de l'exergue, ce n'est que par un souci esthétique de la mise en page et nullement pour occulter le travail du librettiste, ce qui serait en complète contradiction avec l'esprit de ce volume et avec tous les travaux que nous avons entrepris depuis plusieurs années.

Entre octobre 2009 et décembre 2010, *L'Écriture et l'Opéra* s'est articulé en une dizaine de séances de séminaire, ayant eu leur point culminant dans la journée d'étude du 9 avril 2010. Ce volume recueille donc les actes de cette dernière manifestation qui a eu lieu à l'Université Paris 8² et la plupart des conférences qui ont été présentées tout le long de l'année, le plus souvent à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris que nous tenons ici à remercier pour son accueil toujours si chaleureux. C'est aussi le troisième volet d'un projet beaucoup plus vaste, ayant débuté par l'ouvrage collectif consacré à *L'Écriture et la Voix*³, s'étant poursuivi dans le colloque *L'Écriture et la Musique* du mois de mai 2009 (organisé dans le cadre des festivités des 40 ans de notre établissement)⁴ et aboutissant en cette année 2011 aux séminaires mensuels centrés sur *Tragédie et Opéra*. Toutes ces activités intègrent l'équipe « Textes, arts et images dans les pays de langues romanes aux XIX^e XX^e et XXI^e siècles » du Laboratoire d'Études Romanes (EA4385).

De même que les actes du colloque de 2009 – qui s'articulent en trois sections « La musique dans la littérature » : « Textes en vers » et « Textes en prose » ; « La littérature pour la musique » – les séminaires et la journée d'étude de 2010 ont été structurés en deux parties : « L'opéra dans la littérature » et « La littérature pour l'opéra ». Toutefois, au vu de l'achèvement des travaux, la synthèse que nous nous apprêtons à finaliser nous amène à agencer autrement le présent recueil. Si, dans *Parnasse et Paradis*, la première approche occupe les quatre/cinquièmes du volume et se focalise en priorité sur le XX^e siècle, *Sur l'aile de ces vers* connaît un plus grand équilibre chronologique, puisque le XIX^e siècle y tient une place tout aussi considérable que le XX^e, et que le XVIII^e n'est pas totalement absent. Par ailleurs, les articles sur les sources littéraires dans l'opéra se comptent maintenant en nombre bien plus élevé et les études se penchant sur la réception de l'opéra dans des œuvres littéraires se partagent équitablement entre prose et poésie. Comme déjà pour les

² Il s'agit, par ordre alphabétique, des articles de Paola Cadeddu, Flavia Crisanti, Anna Dolfi, Andrea Fabiano, Catherine Gottesman, Gérard Loubinoux, Leonardo Manigrasso, Audren Moal, Lorenzo Peri et Emmanuel Reibel.

³ Cf. « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2008, « Travaux et Documents », 39, 330 pp.

⁴ Cf. *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du colloque international (Université Paris 8-Institut National d'Histoire de l'Art, 14-16 mai 2009)*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, « Travaux et Documents », 46, 452 pp.

productions passées, dans cet ouvrage aussi le nom de doctorants et de jeunes chercheurs apparaît à côté de la signature de collègues à la carrière déjà consolidée, professeurs émérites ou directeurs de recherche. C'est avec le plus grand plaisir que, issus de notre établissement ou d'autres institutions universitaires franciliennes, françaises ou européennes, nous les avons tous accueillis et, en les remerciant d'avoir participé à ce projet, nous espérons les retrouver au cours des mois et des années à venir, notamment dans *Tragédie et Opéra*.

L'Écriture et l'Opéra, donc. Le théâtre en musique nous suggère alors d'accompagner la lecture du résultat de nos recherches par un clin d'œil à la dramaturgie musicale, ce qui fait que ces premières pages deviennent une sorte d'« Ouverture ». Cependant, la première compositrice de notre intitulé nous rappelle également que nous sommes pour la plupart des littéraires et que notre approche se justifie toujours par l'acte d'écrire, que ce soit un roman, un poème ou des vers pour la scène. C'est ainsi que, suivant la mode romanesque de nombre de livrets d'opéra du XIX^e siècle, nous choisissons d'accompagner le titre de chaque partie d'une allusion à la pratique de l'écriture dans son devenir historique. Consacré à l'adaptation musicale d'œuvres littéraires, notre « Acte I. Palimpsestes » se réfère au travail de démontage et de restructuration d'une source qu'effectue le librettiste, tel un copiste du Moyen Âge devant son parchemin dont il gratte la première rédaction afin de donner corps à un nouveau manuscrit. Dans un tel contexte, venant juste après la *sinfonia*, la communication de Gérard Loubinoux joue un rôle de véritable introduction lyrique, dans la mesure où elle se penche sur la question du rapport à la temporalité que l'opéra et le roman résolvent de manière très différente : le premier se fonde à la fois sur l'idée et sur l'impression – dans l'acception que leur confère Hume – du fait de sa double nature théâtrale et vocale ; tandis que le second relève plutôt du régime des seules impressions, le temps de la lecture dépendant de l'arbitraire du lecteur et les personnages ne transitant pas par une incarnation. Toutefois l'opéra ne se trouve guère dans l'impossibilité d'intégrer des récits et par là de s'inspirer du roman, comme nous le démontrent quelques exemples de procédés par lesquels le jeu entre syllabation et vocalisation permet de donner vie à des épisodes narratifs opératiques, le phénomène de l'empathie étant un des moyens de s'affranchir d'une médiation sémantique de l'émotion.

L'ensemble des travaux sur l'écriture pour l'opéra voit s'alterner des études plus spécifiquement centrées sur les sources et des lectures qui se

tournent davantage vers l'écriture tout court. Si nous souhaitons traiter ces approches dans deux chapitres différents, à l'intérieur de chaque section nous préférons, pour une meilleure lisibilité, les présenter suivant l'ordre chronologique de l'évolution du genre opératique. Du côté des ascendants littéraires, l'article de Fanny Eouzan greffe un quatuor sur l'introduction précédente, puisqu'il se fixe sur les quatre opéras que tire des poèmes ferrarais Antonio Vivaldi, empruntant tantôt à Boiardo tantôt à l'Arioste. Des productions de la plume d'un même librettiste, Grazio Braccioli, qui nous permettent de saisir un moment de l'histoire de l'opéra vénitien au faîte de sa gloire, quoique sur le point de céder le pas à l'école napolitaine et à l'*opera seria* que codifiera par la suite la réforme métastasienne.

L'entrée dans le XIX^e siècle se fait par le *solo* d'Antonio Simone Sografi dont la première comédie fait l'objet de l'essai d'Audren Moal, cet autre *Verter* appartenant au genre larmoyant et s'inspirant à son tour du roman de Goethe. Il s'agit d'un exemple concret des liens réitérés que ce dramaturge tisse avec le monde de l'opéra, puisque cette pièce sert de modèle au livret mis en musique par Giovanni Simone Mayr. Première expérience qui ne doit pas rester isolée, étant donné la part que prendra le théâtre lyrique dans la conception de ses comédies ultérieures. Un peu plus loin dans le siècle, Gianni Venturi et moi-même invitons le lecteur à l'écoute de deux trios, respectivement entre Victor Hugo, Felice Romani et Gaetano Donizetti pour l'un, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante pour l'autre, trios masculins s'il en est, qui donnent toutefois le jour à deux héroïnes parmi les plus passionnantes, non seulement de l'histoire de l'opéra mais de l'Histoire tout court : Lucrèce Borgia et Virginie. Si dans le premier cas, il s'agit surtout de démontrer une déclinaison particulière du romantisme littéraire et musical en Italie, en s'appuyant notamment sur des documents très récemment rendus accessibles par le musicologue Paolo Fabbri, dans le second l'ombre de Tite-Live pousse presque la triade dramaturge-librettiste-compositeur vers un quatuor avec l'historien qui se dresse imposant dans cette structure tripartite devant déboucher sur la cabalette de l'analyse interlinéaire des vers. Quatuor qui prend véritablement corps grâce à la lecture de Catherine Gottesman où nous retrouvons Victor Hugo, cette fois en compagnie de Francesco Maria Piave et de Giuseppe Verdi, auxquels vient s'ajouter la voix d'Éric Génovèse. L'illustre comédien apporte en effet sa contribution à cette mise en parallèle d'un drame français et de son adaptation italienne, puisque son témoignage constitue une partie

non négligeable d'une approche soulignant le travail du metteur en scène qui joue avec les oppositions intimité et secret/indiscrétion et différence/ressemblance de *Rigoletto*.

La relation à l'actualité se poursuit avec l'intervention d'Alessandro Iovinnelli, sorte de chœur dont la pluralité s'affiche d'emblée lorsqu'elle traite des vies/voix multiples de Floria Tosca, mythe moderne se transformant dans le temps. Autour de l'opéra de Giacomo Puccini, nous assistons alors à l'évocation du personnage archétypal de Victorien Sardou, avant d'approcher la longue série d'interprétations qui, du cinéma à la littérature et à la comédie musicale, donnent lieu à de nouvelles dynamiques entre l'héroïne et les personnages qui l'entourent. Cette forme de choralité se prolonge dans Turandot, autre protagoniste puccinienne qu'abordent Maria Carla Papini et Stefano Magni : chacune à sa manière, ces deux études remontent aux sources de l'histoire de la princesse fière et altière, depuis François Pétis de La Croix jusqu'aux librettistes Renato Simoni et Giuseppe Adami, en passant par la fable de Carlo Gozzi qui entame la diffusion de cette tradition en Europe et plus particulièrement dans les pays germaniques. D'où le drame de Friedrich Schiller et l'opéra de Ferruccio Busoni.

Avec *Trois Sœurs*, Mélanie Collin-Cremonesi nous transporte dans le monde du compositeur hongrois Peter Eötvös qui relève le défi de représenter l'irreprésentable. En adaptant *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, il se mesure en effet à une œuvre où les ressorts dramatiques ne sont pas aussi intenses que le voudrait la tradition des livrets d'opéra. Saisissant l'essence du drame tchekhovien – la fuite du temps et l'abandon des espoirs par des personnages insatisfaits –, le compositeur centre son adaptation sur les personnages les plus meurtris, revivant dans chacune des trois séquences de l'opéra l'intégralité de la pièce matricielle qui se voit découpée, tel un montage cinématographique, afin de faire émerger la circularité du temps et d'annihiler toute velléité téléologique. Dans cette temporalité presque suspendue, l'impossibilité de communiquer se déplace alors vers l'écriture orchestrale, pour livrer une lecture personnelle et singulière, quoique pessimiste, de la pièce d'origine.

Ouvrant un chapitre consacré à des écrivains s'essayant dans la rédaction d'un livret d'opéra ou à d'autres lectures de l'écriture opératique, le titre de l'« Acte II. Calligraphies » fait allusion, bien sûr, au travail d'un scribe n'opérant pas forcément sous la contrainte d'un modèle. La scène se lève alors sur cet autre air soliste par lequel Flavia Crisanti donne la

parole à Ippolito Nievo pour son livret *Consuelo*, inspiré du roman de George Sand. Cependant, c'est un chant muet que nous entendons, dans la mesure où ce texte n'a jamais été mis en musique. Il n'en reste pas moins que sa structure est redevable de la segmentation des partitions d'opéra en numéros et que l'analyse fait ressortir une certaine proximité avec *La sonnambula* de Vincenzo Bellini. Séduit par le monde de l'opéra, cet auteur laisse par ailleurs transparaître son engouement tout le long de sa production, soit-elle poétique, romanesque ou théâtrale.

Le personnage bellinien réapparaît dans une approche chorale ultérieure, celle des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach par Nadia Setti qui souligne la voix plurielle de leurs différentes héroïnes – Olympia, Antonia, Giulietta, Stella –, multiples visages, cependant, d'un même amour dont le poète part à la recherche en compagnie de sa Muse qui, d'échec en échec, le mène vers son propre art. Voix plurielle se faisant également l'écho du personnage archétypal de *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann. Le rappel de la genèse de l'opéra et de sa structure complexe, la référence à quelques mises en scène contemporaines permettent en outre de nuancer l'analyse de la figure de la jeune fille « si bella e pura », d'ascendance verdienne, et de lire cet opéra à la lumière postmoderne de la déconstruction des genres.

Suit l'analyse de deux œuvres du début du XX^e siècle dont les auteurs – Hugo von Hofmannsthal et Colette – devenant librettistes, nous incitent à un rapprochement. Le premier est traité dans un nouveau *solo*, bien que le parcours d'Antonio Meneghello au sein de l'originale synthèse culturelle et humaine du dramaturge s'ouvre également à des considérations sur Gabriele D'Annunzio et sur Claude Debussy. Tandis que Colette entonne un duo avec Maurice Ravel pour leur *Enfant et les sortilèges*, se muant aussitôt en trio lorsque Paola Cadeddu procède à l'analyse de la traduction en italien de cet opéra par les soins de Pietro Clausetti. Traduire l'opéra, voilà l'une des tâches parmi les plus complexes dans le métier de traducteur : touchant à l'écriture musicale, à la représentation scénique, ainsi qu'à la facette littéraire du livret, cette activité dévoile le conflit existant entre la fidélité à la musique et la fidélité au texte. De cette lecture comparative découle alors le questionnement sur les moyens que se donne un traducteur de reproduire le mètre, le rythme, les liens entre œuvre de départ et musique, voire sur la possibilité/impossibilité d'un tel travail.

Cette particularité de l'écrivain-librettiste – qui est déjà celle de Nievo – se renouvelle dans le cas du *Giucoco del Barone* d'Alessandro Parronchi pour la musique de Valentino Bucchi, autre aria par laquelle Leonardo Manigrasso étudie les déclinaisons de la fonction mélodramatique dans la production originale d'un poète ayant relevé le défi d'écrire un livret à partir d'un vieux jeu de société toscan. L'analyse musicale, métrique et linguistique permet de suivre les développements de l'élément mélodramatique dans la poésie de cet auteur, ainsi que les interférences entre le registre élevé et sélectif de l'hermétisme et les exigences narratives de la littérature d'après-guerre. Tandis qu'Antonia Soulez se penche sur l'écriture du moderne dans *D'aujourd'hui à demain* d'Arnold Schoenberg, opéra dodécaphoniste contre la vacuité de la musique dite moderne qu'il parodie. L'approche interprétative de cet essai, opposant Ludwig Wittgenstein et Theodor Adorno, se conjugue également à l'opéra filmé du couple Jean-Maire Straub/Danièle Huillet qui voit dans cette réalisation musicale une œuvre autonome, quoique dépendante de l'actualité et du contexte social.

Ce finale II constitue en quelque sorte le climax de notre opéra imaginaire, dans la mesure où il clôture les recherches sur l'écriture pour la scène. C'est ainsi que, suivant une certaine tradition opératique, s'ouvre cet « Intermède : *sătira lanx* » qui, par son allusion à la satire latine, veut introduire l'étude d'Andrea Fabiano sur la parodie en musique, richement illustrée par la première édition dans sa totalité d'un inédit de Giuseppe Baretta, par les soins de ce même collègue.

À cette pause, font alors suite des essais analysant des œuvres littéraires où nous entendons des échos opératiques, ce qui justifie l'intitulé de l'« Acte III. Enluminures », ces épiphanies nous apparaissant tel un ornement miniature au sein d'une œuvre bien plus vaste et entièrement autonome. La communication d'Emmanuel Reibel est encore très proche du monde musical, puisqu'elle traite de l'écriture que suscite le genre de l'opéra, dans le cadre du feuilleton de presse. L'exemple de la réception des *Pêcheurs de perles* de Georges Bizet montre que la critique d'un ouvrage est loin d'être une simple transposition verbale du spectacle lyrique. Écrire l'opéra consiste en effet à allier au sein d'un même article différents modes discursifs, à la fois propres à circonscrire l'objet pluriel sur lequel on se penche et à répondre aux vocations hétérogènes du genre. S'associent en effet plusieurs procédés d'ordre intertextuel, transsémiotique, critique ou encore fictionnel, puisque l'abondance du feuilleton

de presse valorise autant la sagacité d'esprit que la verve littéraire de son auteur, appelé à briller par sa faculté d'invention et son humour. Nous comprenons dès lors qu'il n'y a pas une, mais des façons d'écrire l'opéra, suivant que les rédacteurs privilégient la chronique, l'analyse, ou la fantaisie. Quoique ressemblant à un air soliste par le choix de son corpus, c'est par le chœur des analyses critiques que se singularise cette lecture, tout comme l'article de Daniel-Henri Pageaux qui, se fixant sur le roman *Os Maias* de l'écrivain portugais Eça de Queirós, donne libre cours à une multiplicité d'allusions opératiques, se faisant quelque peu l'écho des critiques musicales de jeunesse du romancier.

Au XX^e siècle, le duo entre Eugenio Montale et Giacomo Puccini s'amplifie en trio avec Leopardi, comme nous le montre Gilberto Lonardi dans un essai d'où ne sont pas absentes les interventions d'autres voix plus anciennes, telles que celles d'Homère ou de Sappho. Giacomo Leopardi qui est aussi l'une des traces explorées par Anna Dolfi dans une nouvelle approche chorale faisant appel à trois générations de poètes italiens contemporains, parmi lesquels se trouve ce Giorgio Caproni qui, suivant Lorenzo Peri, entame un dernier duo avec la Violetta verdienne de *La Traviata*, dans les vers d'un texte dont le titre annonce à la fois la filiation et la trahison de l'original. L'auteur dénature alors le livret afin de le rendre fonctionnel pour la cohérence de son recueil. Opération non dépourvue d'une réflexion métalinguistique bien précise : la dérivation de la source première n'a aucune importance ; ce qui compte, c'est sa présence dans le langage, dans la tradition, dans l'histoire.

En revenant vers l'écriture romanesque, Nives Trentini semble mettre en scène l'ultime duo père-fils du premier livre de Sandro Veronesi. En réalité, c'est sur un dernier chœur que se clôt notre parcours opératique, puisque cet échange problématique entretient à son tour un rapport dialectique à la fois avec *Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck et avec la voix de Maria Callas, interprète de l'air qui sert de fond musical aux événements. Par métaphore interposée, Orphée se fait alors le symbole de la possibilité d'adoucir par l'écriture les furies des relations générationnelles. Sorte de rite initiatique, le chant d'opéra et le récit romanesque avancent ainsi sur des voies parallèles.

Pour les choix d'édition de *Sur l'aile de ces vers*, nous nous permettons de renvoyer aux pages introductives de *Parnasse et Paradis*, bien que le travail de formatage se soit révélé moins problématique pour les vingt-quatre textes d'aujourd'hui que pour les vingt-six articles de *L'Écriture*

et la Musique, et ce malgré les écarts entre les deux langues utilisées, le français et l'italien, et les habitudes typographiques en vigueur dans les deux pays. Cela est sans doute dû à la présence réitérée de certains d'entre nous qui ont contribué à animer nos travaux dès *L'Écriture et la Voix*, soit par une continuité sans faille, soit par un retour après une brève pause de réflexion.

Les séminaires et la journée d'étude *L'Écriture et l'Opéra* ont été financés par le Conseil Scientifique de l'Université Paris 8 et par Plaine Commune. La publication de ce volume a également été possible grâce à la libéralité de la première de ces institutions. Nous souhaitons leur adresser notre remerciement et tenons tout particulièrement à leur faire part de notre plus sincère gratitude pour la confiance qu'elles nous témoignent dans le temps, ainsi qu'au Laboratoire d'Études Romanes pour son soutien logistique.