

**Maintenant, voyons, la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le
mécanisme intérieur**

La genèse d'un poème, Charles Baudelaire

La correspondance et l'opéra, la genèse d'une création.

L'opéra n'est pas seulement représentation du monde, il est aussi projection de l'imaginaire d'un compositeur. Si, comme l'affirme Paul Valéry, « le langage - quel qu'il soit - n'a jamais vu cet imaginaire »¹, à l'inverse, les sources d'une œuvre peuvent en témoigner. Pour approcher au plus près l'origine d'une œuvre, la pensée qui la fonde et le processus créatif qui la fait naître, il ne suffit pas d'appréhender sa forme définitive, il nous faut considérer sa genèse dans toute sa complexité.

Ce que nous appelons aujourd'hui genèse d'une œuvre a connu, depuis sa première définition, une évolution notable dans ses concepts. D'abord limitée au texte (manuscrits, tapuscrits...), la théorie génétique s'est étendue, à la suite des premières recherches de Louis Hay, aux avant-textes (brouillons, correspondances...), c'est-à-dire à tous les éléments qui permettent de recomposer le processus d'écriture. Elle est désormais, selon la définition proposée par Almuth Grésillon, « l'histoire de la naissance et du devenir écrit d'une œuvre, à partir de ses premières traces écrites jusqu'à sa dernière forme attestée »². Au texte, entendu comme ensemble fermé, vient donc s'adjoindre l'ensemble ouvert du processus d'écriture. Les

¹ Paul Valéry, *Cahiers 1957-1961*.

² Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf, 1994, p. 244.

éléments de « genèse interne » comprenant les différents manuscrits qui représentent le champ central de la génétique littéraire, alliés aux éléments de « genèse externe », essentiellement la correspondance des différents acteurs du processus créatif, nourrissent ce que Almuth Grésillon, en élargissant la notion d' « avant-texte » précédemment définie par Bellemin-Noël, nomme le « dossier génétique », « un ensemble constitué par des documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé »³.

La théorie génétique n'est toutefois en rien limitée à l'œuvre littéraire. En tant que principe de connaissance du fonctionnement d'une œuvre, elle peut s'appliquer à d'autres systèmes sémiotiques tel que le domaine musical ou le domaine des arts du spectacle et, en particulier l'art lyrique. En effet, l'objectif majeur de la génétique est d'expliquer par quels processus d'invention, d'écriture et de transformation, un projet est devenu une œuvre. Les avant-textes portent ainsi en eux certaines traces qui nous apparaissent comme des préfigurations de l'œuvre. C'est l'étude de l'inscription de ces traces mais aussi parfois de leur perte ou de leur multiplication en cours de route qui est l'objet de recherche génétique.

L'application de la théorie génétique à l'opéra a, toutefois, apporté certains bouleversements inévitables dans l'ordre et la valeur des éléments qui définissent cette théorie. Le texte théâtral et le livret d'opéra ne sont-ils pas ainsi nécessairement inachevés aussi longtemps qu'ils n'ont pas connu de mise en scène. Par conséquent, c'est toute l'élaboration des matériaux sonores et visuels, des réécritures résultant d'expériences de mise en scène qui viennent augmenter les archives de la création. De la même façon, l'art lyrique, plus encore que l'art théâtral, multiplie, au sein du processus créatif, les implications identitaires. À l'analyse de l'œuvre - texte et musique – il faut adjoindre celle des rapports étroits qui unissent le compositeur, le ou les librettistes, dans certains cas l'éditeur et parfois le conseiller « artistique », ces derniers n'étant plus désormais considérés comme les simples faire-valoir du compositeur mais comme des acteurs à part entière du processus créatif.

Si la plurivocalité est donc un élément fondateur de l'histoire de l'opéra, elle n'est en rien figée ; preuve en est, son évolution importante dans la crise qui a frappé cet art au début du XX^e siècle. Parfois, le compositeur devient auteur, le plus souvent, les rapports entre compositeur

³ *Id.*, *Ibid.*, Paris, p. 109.

et librettistes se modifient. Contre Almuth Grésillon, il faut alors admettre que, dans ce cas précis, les éléments de l'appareil génétique que nous avons précédemment définis comme faisant partie de la « genèse externe » ne sont en aucun cas de simples « outils auxiliaires » ; à l'inverse, ils deviennent essentiels à l'analyse du processus de création littéraire et musical de l'œuvre lyrique. Au-delà de l'examen rigoureux du texte (c'est-à-dire du livret), l'étude de la correspondance entre le compositeur, les librettistes, et parfois l'éditeur nous permet – but ultime de notre recherche – de mieux interpréter le processus créatif d'une œuvre.

Cette recherche s'inscrit dans une démarche critique en plein essor sur les correspondances des musiciens et en particulier celles des compositeurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ainsi, depuis une quinzaine d'années, se sont multipliées les publications raisonnées de ces correspondances ; citons, entre autres, l'édition récente des lettres de Mascagni⁴, de Casella⁵, de Malipiero⁶, ou de Mario Castelnuovo-Tedesco⁷. À la lumière de l'Histoire de la correspondance, ces nombreuses études nous ont montré combien le développement de ce « genre » littéraire est allé de pair avec la naissance et le développement de l'intime, c'est-à-dire des différentes écritures de soi⁸. On mesure aisément combien la relation épistolaire a pu jouer d'une double intimité, sollicitant à la fois celle que l'on partage avec l'alter ego auquel on s'adresse et plus encore celle que l'on entretient avec soi-même grâce à ce détour par l'autre. La lettre devient alors le relais essentiel dans la constitution du sujet et l'échange épistolaire est le lieu d'une véritable ontogenèse⁹. Mais la lettre est aussi « une ouverture que l'on donne à l'autre sur soi-même »¹⁰. Autrement dit, la lettre n'est pas simplement le reflet de soi adressé à

⁴ *Pietro Mascagni, Epistolario*, sous la direction de Mario Morini, Roberto Iovino et Alberto Paloscia, Lucca, LMI, 1996.

⁵ *Alfredo Casella, Gli anni di Parigi. Dai documenti*, sous la direction de Roberto Calabretto, Firenze, Leo S. Olschki, 1997.

⁶ *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, sous la direction de Cecilia Palandri, Firenze, Leo S. Olschki, 1997.

⁷ Cosimo Malorgio, *Censure di un musicista, la vicenda artistica e umana di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Milano, Paravia, Bruno Mondadori, 2001.

⁸ Jean Beauverd dans son article « Problématique de l'intime » a ébauché une histoire du concept, in *Intime, intimité, intimisme*, Société des études romanes, université de Lille III, ed. universitaires, 1976.

⁹ Cf. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁰ Michel Foucault, « l'écriture de soi », *Corps écrit*, n. 5, 1983, p. 23.

l'autre, une simple quête de l'autre, de son adhésion, de sa reconnaissance ou au contraire une opposition à cet autre, elle est aussi un processus d'écriture par lequel le sujet se produit en prenant acte de la présence et du poids de cet autre dans la constitution de son identité et de son œuvre. La spécificité de la lettre réside, précise Almuth Grésillon, dans cette relation de soi à l'autre et même aux autres en tant que société et histoire dans laquelle le discours épistolaire s'inscrit formant une relation triangulaire que la lettre rend possible, puisqu'il n'y a pas seulement deux correspondants qui dialoguent, mais une multitude de réseaux qui se font écho¹¹.

Puisqu'il est impensable de faire, ici, une analyse historique de la plurivocalité, inscrite dans la correspondance, fondement de la relation du compositeur à l'autre au sein du processus créatif, nous avons considéré un unique corpus de lettres, celui du compositeur italien Riccardo Zandonai¹². En distinguant ce corpus et cet auteur, nous faisons le choix d'une double exemplarité. En effet, cette correspondance, riche et complète, témoigne de plus de vingt ans de création, celle d'un auteur qui fut considéré par la maison d'édition Ricordi comme le possible héritier de Puccini¹³, et qui fut classé par la critique parmi les compositeurs les plus prometteurs du

¹¹ cf. Almuth Grésillon, *op.cit.*, Paris, Puf, 1994.

¹² Riccardo Zandonai est né dans l'Empire austro-hongrois, à Sacco di Rovereto, en 1887, et mort en Italie, à Pesaro, en 1944. Du traumatisme que ce changement d'identité provoque naît une part importante de son œuvre que sont les opéras. La chronologie de ses drames lyriques, très resserrée, pose très clairement la question de l'identité partagée du compositeur. Lors de la création du premier opéra, en 1911, la réunification de l'Italie n'est pas encore achevée. Le dernier opéra, en 1928, s'inscrit dans un espace péninsulaire totalement unifié depuis la fin de Première Guerre et dominé par le nouvel ordre fasciste. Un tel resserrement de la création de Zandonai dans le temps n'est toutefois pas synonyme d'uniformité. Dans les premiers ouvrages, *Conchita*, en 1911, *Melenis*, en 1912, *Francesca da Rimini*, en 1914, *Giulietta e Romeo*, en 1922, Zandonai exprime son désir d'adhérer à la nation italienne. Après la Première Guerre, le musicien traverse une période décisive au cours de laquelle le sentiment d'appartenir à ce pays se nuance. Dans ses deux derniers drames lyriques, *I Cavalieri d'Ekebù* en 1925 et *Giuliano* en 1928, il néglige ses premiers élans créateurs au profit d'une symbolique plus personnelle. Cf. E. Bousquet, *Quête identitaire et dramaturgie de l'intime*, thèse de doctorat, Paris VIII, 2001, prochainement éditée aux Editions L'Harmattan.

¹³ Riccardo Zandonai aurait pu finir l'opéra *Turandot* à la place d'Alfano si les héritiers de Puccini n'avaient jugé le compositeur trop célèbre pour terminer cette œuvre.

renouveau de l'opéra italien, au succès largement célébré en Italie et au-delà des frontières de la péninsule¹⁴.

Cet ensemble épistolaire regroupe plus de 10 000 lettres, en grande partie rassemblées à la Biblioteca Civica de Rovereto, dont le corpus a fait l'objet d'un long travail de dépouillement et de transcription¹⁵. Les correspondances nous renseignent à plus d'un titre sur la production, la création et la réception future de chacune des œuvres de Riccardo Zandonai. Elles ne concernent que rarement la musique seule, domaine réservé du compositeur mais nous éclairent sur la genèse du livret, l'un des fondements de la création : le choix éditorial des œuvres, les étapes de la composition, les choix dramaturgiques, l'équilibre des éléments dramaturgiques (livret, musique, mise en scène). Les échanges épistolaires témoignent aussi de l'implication directe du compositeur dans la transposition du texte littéraire ou dans la construction dramaturgique des opéras. Les lettres à Luciano Baldessari, scénographe avant-gardiste, laissent transparaître l'intérêt que porte Zandonai aux techniques de scène. Plus rares, mais significatives sont les lettres adressées aux auteurs de textes originels tels que Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio ou Selma Lagerlöf¹⁶. Elles signalent l'intérêt particulier du compositeur pour le texte littéraire et, en même temps, la distance qui peut s'établir avec l'œuvre initiale. Cette correspondance, par son ampleur, nous permet également de recomposer en détail les étapes de

¹⁴ Sur les dates et lieux des différents opéras de Riccardo Zandonai, cf. Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società degli studi trentini di scienze storiche, 1978.

¹⁵ Après une longue période d'abandon, ces lettres ont été redécouvertes et pour certaines retranscrites par quelques rares chercheurs, le centenaire de la mort du compositeur a permis d'exhumer ces correspondances, elles ont ainsi été signalées à plusieurs reprises dans le très remarquable catalogue thématique de Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai, catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999. Devant la richesse de ce fonds, ces échanges épistolaires ont par la suite fait l'objet d'une transcription systématique et d'une étude approfondie par un groupe de chercheurs européens dont fait partie l'auteur de cet article, Emmanuelle Bousquet. Dans l'attente d'une publication critique, ces lettres seront prochainement consultables sur le site internet de la biblioteca civica de Rovereto. La totalité des lettres inédites citées dans cet article se trouvent à la biblioteca civica de Rovereto.

¹⁶ Plusieurs mélodies pour voix et instruments ont été écrites sur des textes de Giovanni Pascoli. Le livret de l'opéra *Francesca da Rimini* (1914) s'est inspiré de la pièce de théâtre du même nom écrite par Gabriele D'Annunzio, en 1901. Le livret de *I Cavalieri d'Ekebù* s'est inspiré du roman *Gösta Berling Saga* de l'écrivain suédois Selma Lagerlöf, publié en 1890.

la création de la partition mais aussi du livret. Les acteurs en présence - Riccardo Zandonai, le compositeur, Tito Ricordi, l'éditeur, Arturo Rossato, le principal librettiste et Nicola D'Atri, le conseiller artistique, entre autres - illustrent, de façon exemplaire, la plurivocalité qui préside à l'élaboration d'un opéra; les transformations radicales du contexte social et politique dans lequel se déroulent ces échanges épistolaires - en Italie, entre 1911 et 1928 - permettent, en outre, de nourrir notre réflexion sur l'indispensable évolution de la dramaturgie liée aux conditions sociologiques et économiques qu'impose la modernisation de la production des œuvres lyriques à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Tito Ricordi, puis les administrateurs Carlo Clausetti et Renzo Valcarengi qui prendront sa suite à la tête de la maison d'édition représentent, en ce sens, un lien coercitif indispensable au processus créatif.

La correspondance n'est donc pas uniquement un document graphique, un texte en soi, elle révèle un discours multiple. Dans cette perspective, et au-delà des intentions esthétiques avouées ou non du texte épistolaire, ces échanges permettent d'approcher l'œuvre d'un auteur, il en devient « l'œuvre de l'œuvre »¹⁷. Document littéraire, la correspondance l'est plus encore pour autant qu'elle participe et nous fait participer *a posteriori* non seulement à la genèse, à la maturation, mais aussi à la réception de l'œuvre.

Au-delà de l'intérêt immédiat de retrouver dans chacune de ces correspondances des références croisées de leurs différents auteurs, il est visible que ces échanges comportent une forme, une écriture, un style, des références culturelles dont notre propos n'est pas, ici, de faire une étude approfondie. Il nous semble plus profitable, à travers l'étude de ce corpus unique, d'établir, d'une part, sur un plan diachronique, les liens qui se sont établis entre les différents acteurs au sein du processus créatif et de saisir, d'autre part, sur un plan synchronique, les adhésions et souvent les contraintes, voire les censures, auxquelles est soumis le compositeur et son œuvre confrontés à l'autre. Ces différentes voix, parfois discordantes, ne trouvent leur ordonnancement qu'à travers un jeu d'influences, voire de censures multiples, moteur du processus créatif de l'œuvre. Ces injonctions peuvent être uniquement « indicatives » dans la mesure où elles sont limitées à un simple commentaire ; elles deviennent « directives » lorsque

¹⁷ Raymonde Debray-Genette, *L'œuvre de l'œuvre. Etude sur la correspondance de Flaubert.* - Saint-Denis, PUV, Coll. Essais et savoir, 1993.

les interventions prennent la forme de réécritures, à titre de correction ou de révision du texte. L'interaction de ces deux types d'intervention a souvent une fonction « préventive » lorsqu'elle prend la forme d'une censure indiquée ; elle peut aussi devenir plus stricte, lorsqu'elle est assimilée à la suppression autoritaire de passages entiers d'une œuvre. Dans cette perspective, les rapprochements et les oppositions dans le dialogue différé de la correspondance permettent à l'auteur de s'accaparer cette censure, de la faire sienne ou au contraire de la combattre ; ils sont les mécanismes opératoires nécessaires pour mieux révéler, conforter, justifier et finalement imposer les choix dramaturgiques du compositeur.

La carrière de Riccardo Zandonai commence à une époque où le domaine musical est encore dominé par les éditions Ricordi et dans une moindre mesure par les éditions Sonzogno. L'hégémonie de ces maisons d'édition sera plus tard remise en cause lorsque le genre opéristique devra faire face à une véritable crise structurelle (production, représentation, édition...), et sera soumis à la concurrence toujours plus forte des autres arts, en particulier du cinéma. Lié par contrat à la maison Ricordi, Riccardo Zandonai adhère au système éditorial en place. Il conçoit ses opéras à partir des codes opéristiques en vigueur à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et utilise le « mélanges des genres » que le public affectionne s'inspirant tour à tour du style néo-romantique, symboliste, décadent ou vériste. Ses premiers opéras, *Conchita*¹⁸, en 1911, *Melenis*¹⁹, en 1912, *Francesca da Rimini*²⁰ en 1914 et *Giulietta e Romeo*²¹ en 1922, traduisent

¹⁸ *Conchità*, opéra en quatre actes et six tableaux, livret de Maurice Vaucaire et Carlo Zangarini, inspiré du roman *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs ; première représentation à Milan, au Théâtre Dal Verme le 14 octobre 1911.

¹⁹ *Melenis*, drame lyrique en trois actes, livret de Massimo Spiritini et Carlo Zangarini, inspiré du poème *Maelenis* de Louis Bouilhet ; première représentation au Théâtre dal Verme, à Milan, le 13 novembre 1912.

²⁰ *Francesca da Rimini*, tragédie en quatre actes, livret de Tito Ricordi, inspiré de la pièce de théâtre de Gabriele D'Annunzio ; première représentation, au Théâtre Regio, à Turin, le 19 février 1914.

²¹ *Giulietta e Romeo*, tragédie en trois actes, livret de Arturo Rossato, opéra dédié à Nicola D'Atri ; inspiré de la nouvelle *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartholomeo della Scala* de Luigi da Porto, et inspiré d'autres sources de Matteo Bandello et Berto Barbarani ; première représentation au théâtre Costanzi, à Rome, le 14 février 1922.

parfaitement ces rapprochements esthétiques. Toutefois, avec l'opéra *I Cavalieri d'Ekebù*²² en 1925, et plus encore avec *Giuliano*²³ en 1928, les intérêts éditoriaux de Ricordi et les choix prudents et consensuels des Théâtres seront confrontés bientôt à la volonté d'indépendance esthétique toujours plus marquée de Zandonai. L'intérêt du compositeur pour la nouvelle de Flaubert, *Saint Julien l'hospitalier*, qui inspirera son dernier opéra, *Giuliano* est ainsi en totale contradiction avec la politique commerciale de Clausetti et de Valcarengi, les représentants des éditions Ricordi. Ces derniers désapprouvent ce sujet à caractère trop élitiste, contraire, selon eux, aux goûts des spectateurs. À ces reproches, Zandonai oppose l'originalité d'un thème qui peut intéresser un public multiple et, en même temps, servir ses propres conceptions artistiques et esthétiques visiblement incompatibles avec l'art utilitaire et didactique prôné par ses éditeurs :

Je me permets de ne pas partager votre jugement quand vous nommez d' 'exception' les livrets de *I Cavalieri d'Ekebù* et de *Giuliano*. Car il n'y a vraiment rien d'exceptionnel et d'étrange en eux ; ne pensez-vous pas qu'il aurait été plus exact et plus sympathique d'utiliser l'adjectif 'peu communs' ? Cet adjectif aurait pu satisfaire au moins mon goût d'artiste qui, contrairement à ce qui se fait aujourd'hui en général, sacrifie tout à l'éducation du public et ne concède rien à la boutique de l'art ?²⁴.

Contre l'avis de Clausetti et de Valcarengi qui l'un et l'autre ne lui proposent aucun sujet original, Zandonai écrit à Nicola D'Atri²⁵, son

²² *I Cavalieri d'Ekebù*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, livret d'Arturo Rossato, inspiré du roman *Gösta Berling Saga* de Selma Lagerlöf ; première représentation au Théâtre de la Scala, 7 mars 1925.

²³ *Giuliano*, un Prologue, deux actes, un Epilogue, livret d'Arturo Rossato, inspiré de la *Légende dorée* de Jacques de Varagine et du conte la *Légende de Saint Julien l'hospitalier* de Gustave Flaubert ; première représentation au théâtre San Carlo, à Naples, le 4 février 1928.

²⁴ Lettre de Riccardo Zandonai aux dirigeants de la maison Ricordi, Pesaro, 4 décembre 1926 (archives Ricordi) : « *Io mi permetto di non condividere il vostro giudizio quando chiamate 'di eccezione' il libretto dei Cavalieri e dello stesso Giuliano. Poichè in essi di eccezionale e di strano non c'è proprio nulla, non vi sembra che sarebbe stato più esatto e più simpatico l'aggettivo di 'poco comuni' ? il quale aggettivo avrebbe potuto almeno rendere soddisfazione al mio gusto di artista che al contrario di quello che si fa oggi in genere tutto sacrifica all'educazione del pubblico e niente concede alla bottega dell'arte* ».

²⁵ Nicola D'Atri (1866-1955), critique musical, il collabore à différentes revues, comme *La Nuova Antologia* et à des quotidiens comme *Il Corriere della sera* et *La Tribuna*. Il

conseiller artistique, sa détermination à composer cet opéra et à le réaliser pour lui-même :

Je mettrai *Giuliano* en musique POUR MOI, en attendant que vous trouviez le sujet commercial qui corresponde à vos attentes, j'écrirai cet opéra selon des considérations uniquement artistiques.²⁶

L'importance désormais dévolue à l'*Ego*, souligné dans cette lettre par la calligraphie et le sens volontaire du discours, reflète le refus de toute compromission de la part de Riccardo Zandonai. En s'opposant à une quelconque obligation contractuelle ou commerciale qui le lierait à ses éditeurs, le compositeur brise l'équilibre qu'il avait su maintenir dans une première partie de sa carrière; il néglige désormais la reconnaissance sociale qui avait été l'une de ses motivations premières dans la composition de ses opéras et il revendique une œuvre qui est uniquement le reflet de son identité artistique et de son intimité créatrice. Toutefois, la plurivocalité, principe fondateur de la création lyrique, par le fait même de la multiplicité des identités, limite la liberté de création. Certains compositeurs, nous l'avons dit, chercheront à s'y soustraire en s'accaparant la dramaturgie (livret, mise en scène), Zandonai, qui ne cherchera jamais à réaliser aucun de ses livrets, tentera d'échapper à cette contrainte en s'entourant d'artistes (librettistes, auteurs, conseillers...) qui devront partager ses préoccupations dramaturgiques, et au-delà, son intimité créatrice.

Le processus créatif est donc irrémédiablement soumis à « l'Autre », mais un « Autre » désormais choisi. Ainsi, Arturo Rossato qui est d'abord invité à participer, comme second librettiste, à la rédaction de *Giulietta e Romeo* deviendra, par la suite, le seul auteur de livret attaché à l'œuvre du compositeur. Que cet « Autre » combine, par ailleurs, les qualités d'écrivain et de « guide », proche des autorités éditoriales et sociales, renforce paradoxalement la productivité de ce dialogue entre les acteurs de la création. Contrairement à Arturo Rossato, dont le rôle se cantonnera à celui de transcripteur certes privilégié mais néanmoins passif des désirs

devient, en 1954, vice-président de l'Académie Sainte Cécile, à Rome. Il rencontre Zandonai lors de la première représentation de *Melenis*, en 1909 et devient l'ami et le conseiller du compositeur ; Zandonai lui rend hommage en 1912, dans son recueil de six mélodies, pour chant et piano (*Visione invernale, Ultima rosa, I due tarli, Serenata lontana, L'Assiuolo*), in D. Cescotti, *Riccardo Zandonai, catalogo tematico delle opere*, Lucca, LIM, 1999, pp. 374-375.

²⁶ Lettre de Riccardo Zandonai à Nicola D'atri, 10 mai 1925.

zandoniens, Tito Ricordi et plus tard Nicola D'Atri seront considérés, de part leur implication dans les choix dramaturgiques, comme des acteurs à part entière du processus de création. L'ensemble de la correspondance avec Tito Ricordi, lors de la création de *Francesca da Rimini*, inspiré d'une pièce de théâtre de Gabriele D'Annunzio, en est un premier témoignage. Tito Ricordi garde son rôle d'éditeur quand il sert d'intermédiaire entre Riccardo Zandonai et Gabriele D'Annunzio, pour aboutir à une meilleure collaboration possible. En effet, les deux artistes échangent peu de missives et leurs rencontres seront rares (ils se rencontreront à trois reprises, à Paris, puis à Milan). Tito Ricordi les présente l'un à l'autre et équilibre les rapports de force entre eux. Il fait aussi le lien entre le musicien, le dramaturge et la maison d'édition familiale, lors des tractations financières. Cependant, même si dans l'incipit du livret, il est écrit « réduction – et non livret - de Tito Ricordi » - l'éditeur participe très largement à la création du livret, mais toujours sous l'autorité, semble-t-il, du compositeur, ultime lecteur du livret et maître de la partition :

Aujourd'hui j'ai expédié les deux premiers fascicules du premier acte qui comportent toute la saynète des suivantes et dans un autre pli, à part, mon manuscrit du deuxième et troisième acte de l'opéra. Les répliques de Francesca et de Paolo n'ont pas subi de modifications, il manquera seulement dans le manuscrit les indications de temps que j'inscris toujours dans la partition.²⁷

Malgré cette réappropriation manifeste du texte par le compositeur, il ne faut cependant pas minimiser la mainmise de Tito Ricordi sur le texte théâtral. En effet, l'éditeur-auteur porte non seulement un jugement positif ou négatif sur le manuscrit, mais il intervient également dans la genèse de l'œuvre en fonction des objectifs socioéconomiques et socioculturels assignés à son édition, et cela avant même son élaboration matérielle sous forme imprimée, et il intervient aussi en fonction de ses goûts artistiques. Tito Ricordi fait ainsi le choix de conserver l'ensemble des didascalies théâtrales, et réalise – suivant les desiderata de Zandonai - de larges

²⁷ Lettre de Riccardo Zandonai à Tito Ricordi, Sacco di Rovereto, 9 octobre 1913, in E. Mariano, *Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai, Francesca da Rimini*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1988, p. 163 : « Oggi ho spedito i due primi fascicoli dell'atto 1° che comprendono tutta la scenetta delle donne e in un altro plico a parte il mio manoscritto del 2° e 3° atto dell'opera. Le parti di Francesca e Paolo non hanno subito modificazioni, soltanto nel manoscritto mancheranno delle indicazioni riguardanti i tempi che di solito io fisso senz'altro in partitura ».

coupures dans le texte théâtral, dans le sens d'une plus large concentration de l'intrigue. Le texte dannunzian évolue ainsi fortement pour devenir autre, celui du compositeur, bien sûr, mais aussi celui de l'éditeur, maintenant auteur, censeur et néanmoins complice.

En écho au duo que Zandonai forme au début de sa carrière avec Tito Ricordi, répond, plus tard, le trio Zandonai-Rossato-D'Atri. Dans le processus de création, les rôles semblent bien établis. Rossato se montre habile librettiste. D'Atri signale les dysfonctionnements dans l'intrigue et dans les attitudes des personnages. Zandonai domine l'ensemble de la dramaturgie mais accepte souvent les changements et semble ouvert aux suggestions. La correspondance entre Zandonai, Arturo Rossato et Nicola D'Atri, abondante, approfondie, fructueuse, est une preuve de l'amitié et de l'entente artistique qui lie les trois hommes. Ces missives rendent également compte d'une familiarité partagée que les artistes transforment en une solidarité souvent opposée à la volonté des dirigeants de la maison Ricordi. Elles confirment la volonté qui sera toujours celle de Riccardo Zandonai d'imposer sa conception de l'opéra face à celle de ses éditeurs. Le compositeur laisse peu à peu à Nicola D'Atri, et plus encore après le départ de Tito Ricordi, se charger des rapports avec les critiques musicaux. Il est également en charge des relations éditoriales ; D'Atri est lui-même critique dans plusieurs revues et quotidiens. En témoignent ses interventions dans les conflits qui éclatent à plusieurs reprises entre le librettiste Rossato et les représentants de Ricordi, notamment lors de l'écriture de *I Cavalieri d'Ekebù* :

Très cher Nicolino, le dossier du fameux incident, Rossato-maison Ricordi est arrivé ce matin. Il est arrivé comme un éclair dans la sérénité de mon travail, mais ma femme m'a tranquilisé, qui a toujours douté que la brève visite de Clausetti, ici, me concernât, et m'a ôté le soupçon qu'à Milan, tout n'était pas en place. Vous êtes fort bon de me tenir dans l'ignorance de l'incident parce que mon intervention, dans cette stupide et douloureuse histoire, aurait rendu plus trouble encore les affaires de la maison Ricordi et aurait peut-être entraîné des conséquences irréparables. Je vous approuve, mon cher Nicolino, comme un grand diplomate, mais surtout je vous admire comme un ami incomparable. Etant donné l'étrange caractère de Rossato, il fallait justement votre tact et votre amitié pour faire aboutir de façon heureuse cette sale affaire [...] J'ai écrit également à Rossato. Je suis certain qu'il se remettra au travail. Et il doit me répondre aussi sur son éventuel séjour, cet été, à Pesaro ? Je

verrai d'un bon œil qu'il se décide à passer un peu de temps près de moi, surtout, quand je mettrai en musique l'acte II de *Giosta*²⁸

Il est visible que D'Atri devient progressivement le pivot de la relation librettistes-compositeur, au sein du processus créatif. Il tient à la fois le rôle de conseiller artistique et de librettiste officieux. Plus encore que Tito Ricordi, D'Atri assume également le rôle de « mentor » répondant aux questions du compositeur dans un dialogue critique qui semble nécessaire à la création. Les rapports Zandonai-D'Atri demeurent cependant ambigus du fait de la position d'arbitrage dévolue au compositeur, face aux interventions censurantes du journaliste. Nicola D'Atri critique – c'est son rôle, il est vrai - le texte du livret et la dramaturgie de l'œuvre, mais il censure parfois avec véhémence l'œuvre et son auteur. En témoignent la réponse de Riccardo Zandonai aux reproches de Nicola D'Atri sur le texte du livret de *Giulietta e Romeo* :

J'ai reçu votre lettre alors que les déménageurs installaient dans ma chambre d'hôtel le piano sur lequel je comptais travailler les premières scènes de l'acte II de *Giulietta*. Hélas, quel coup vous m'avez porté ! Même la scène du printemps devrait disparaître ! Adieu petit ensemble, adieu contraste dans la scène dramatique de l'attente, adieu jongleur, adieu jeunes filles, adieu un foule de choses !²⁹

²⁸ Lettre inédite de Riccardo Zandonai à Nicola D'Atri, Pesaro, 18 mai 1923 : « *Carissimo Nicolino, il dossier del famoso incidente Rossato-ditta Ricordi è arrivato stamane. È arrivato come un fulmine nella mia piena serenità di lavoro ; mi ha rimesso tranquillo mia moglie, che ha sempre dubitato che la breve visita di Clausetti qui, mi riguardassi ; ed ha levato anche a me un vago dubbio che nell'ambiente di Milano, tutto non fosse a posto. Siete bravissimo nel tenermi estraneo all'oscuro dell'incidente perché il mio intervento in questa stupida e dolorosa faccenda avrebbe intorbidito di molto le acque della ditta e forse avrebbe portato a conseguenze irreparabili. Vi approvo, caro e buon Nicolino, come gran diplomato ma soprattutto vi ammiro come amico impareggiabile. Dato lo strano carattere del Rossato occorre proprio il vostro tatto e la vostra amicizia per portare a lieto risultato questo antipatico pasticcio [...]* Ho anche scritto a Rossato. Sono certo che egli si rimetterà a lavoro. Egli deve rispondermi anche circa il suo eventuale soggiorno estivo a Pesaro. Io vedrei di buon occhio che si decidesse a passare un po' di tempo vicino a me specie quando m'accingerò a musicare l'atto 2 di *Giosta* ».

Giosta est le premier titre de l'opéra intitulé par la suite *I Cavalieri d'Ekebù*. C'est aussi le nom du personnage principal de cet opéra.

²⁹ Lettre inédite de Riccardo Zandonai à Nicola D'Atri, 7 mars 1921 : « *Caro Nicolino, la vostra lettera è giunta qui mentre i facchini stavano collocando nella mia stanza di albergo il pianoforte sul quale contavo di cercare le prime scene dell'atto 2° di Giulietta. Ahimè, quale bocciata mi avete dato ! Comunque anche la scena della primavera dovrebbe*

Et plus tard à propos de *I Cavalieri d'Ekebù*, on mesure toute l'emprise du critique sur la personnalité du compositeur :

Comme vous voyez, je ne prends pas de gant avec vous. Je ne vous l'ai pas dit plus tôt, pour ne pas vous démonter et vous préoccuper davantage – mais le travail achevé, je vous le dis³⁰.

Afin de tempérer les résistances du compositeur, Nicola D'Atri doit fondre ses remarques dans un discours d'accompagnement, justifiant ces modifications parfois demandées, parfois exigées, parfois encore imposées. C'est en effet une des caractéristiques du discours de D'Atri d'user de sa propre expérience d'écrivain pour écrire ou réécrire au besoin des passages en fonction de son jugement personnel sur la poétique de l'œuvre, procédure insidieuse qui n'est pas sans influencer le compositeur. Ce discours d'accompagnement ou de pro-censure, qui annonce et argumente cette censure³¹, est notable dans la genèse des deux derniers opéras de Zandonai, *I Cavalieri d'Ekebù* et *Giuliano*. Une lettre de Nicola D'Atri à Zandonai, à propos du duo d'amour de l'acte II entre Anna et Giosta est prétexte à ce discours. Prenant appui sur l'avis du librettiste, et sur le sien propre, il modifie très largement le développement dramatique, supprimant des parties du dialogue, modifiant l'ordre des scènes, pour imposer un élan dramaturgique qui n'est plus désormais uniquement celui du compositeur :

[...] d'autant plus, qu'en lui [Rossato] comme en moi, en même temps et sans nous être concertés, a germé très naturellement une idée qui concerne ce tableau et que certainement vous approuverez vous aussi. Il suffit d'enlever quelques vers à Giosta et de les donner à Anna (et il suffit de leur combiner quelques belles strophes adaptées) pour avoir ici, dans une situation plus originale que jamais la vraie scène d'amour de l'opéra, ~~qui rendra encore plus~~, fondée sur un adieu pour toujours et par mutuel consentement, ce qui rendra plus efficace et plus émouvant ensuite le final du tableau lui-même, quand ils se rejoignent. Elle donnera lieu à un duetto empreint

scomparire ! Addio organico, addio contrasto nella drammaticità della scena dell'attesa ; addio giulare, addio nacelle, addio un sacco di cose ».

³⁰ Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 14 mai 1924 : « *Come vedete, non ho peli sulla lingua con voi : non vi ho detto prima per non smontarvi creandovi delle preoccupazioni – ma la cosa fatta ve lo dico ».*

³¹ Cf. Philippe Scheinhardt, « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel, la question de la censure dans le manuscrit d'*Une Ville flottante* », in *Genèse, censure, autocensure*, sous la direction de Catherine Viollet et Claire Bustarret, Paris, éd. CNRS, 2005, p. 65.

de la plus intense tendresse pouvant ainsi atteindre quelques suprêmes accents de passion.

Tout le livret tirera bénéfice d'avoir la scène d'amour opportunément placée dans ce tableau. Si vous vous souvenez, dans le schéma il était fixé qu'elle aurait dû avoir lieu dans le quatrième et dernier acte [...] Quant au premier tableau du troisième acte, soyez tranquille, ce sera vite fait [...] Ce qui est urgent est au contraire le deuxième acte. Hier j'ai adressé à Rossato mon projet de réduction. Pourquoi ne l'ai-je pas fait plus tôt ? Parce que les idées viennent quand elles viennent. Du reste Rossato sait maintenant que vous êtes pressé pour le deuxième acte³²

Son insistance se conjugue avec un plaidoyer flatteur qui utilise souvent la dénégation pour imposer une censure directive. Il écrit à propos du prologue de *Giuliano* dans une lettre datée du 5 novembre 1926 :

[...] je ne peux m'empêcher de manifester l'espoir qu'il puisse en sortir [du prologue] un poème symphonique-choral. Toutefois, je n'insiste même pas sur cet espoir parce que la forme que j'entrevois est vieille, tandis que la vôtre sera certainement nouvelle et inattendue³³.

Suivant le même schéma discursif, dans une lettre datée du 28 avril 1927, D'Atri invite Zandonai à suivre ses indications à propos du prologue :

³² Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 20 juin 1923 : « [...] *tanto più che tanto a lui quanto a me, contemporaneamente e senza preventiva intesa, è spuntata naturalissima un'idea, che riguarda questo quadro e che certamente approverete anche voi. Basta togliere qualche verso a Giosta e darlo a Anna (e basta combinare a loro delle strofe adatte) per avere qui, in una situazione quanto mai originale, la vera scena d'amore dell'opera che renderà ancora più fondata sull'addio per sempre e per mutuo consenso, e che renderà più efficace e più commovente poi il finale del quadro stesso, quando si ricongiungono. Rimpirà un duetto improntato colla più intensa tenerezza pur potendo attingere a qualche alto accento di passione. Tutto l'economia del libretto sarà beneficato dall'aver opportunatamente collocata la scena d'amore in questo quadro. Se ricordate, nello schema era fissato dovesse aver luogo nel 4° e ultimo atto [...] Quanto al 1° quadro del 3° atto, state tranquillo. Verrà breve ; [...] Urgente è invece il 2° atto. Ho ieri inviato a Rossato il mio progetto di riduzione. Perché non l'ho fatto prima ? Perché le idee vengono quando vengono. Del resto Rossato ora sa che voi avete fretta per il 2° atto ».*

³³ Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Milan, 5 novembre 1926 : « [...] *non mi astengo dal manifestarsi la speranza che ne possa venir fuori un organico poema sinfonico-chorale. Tuttavia non insisto nemmeno sulla speranza perché la forma che io intravedo è vecchia, mentre la vostra sarà certamente nuova e impensata ».*

Je ne veux en rien dévier ou compromettre votre intuition qui fonctionne à plein, mais je peux vous indiquer parmi les différentes possibilités de résolution scénique, également celle-ci³⁴

Il avoue dorénavant de façon ouverte ces incursions dans la poétique du compositeur en conclusion de cette même lettre :

Je vous embrasse et ayez la force de pardonner mes irruptions dans l'intimité sacrée de votre création en mouvement³⁵.

Si le rôle de censeur accordé à Nicola D'Atri semble accepté par le compositeur, il ne faut pas également nier l'effet de résistance négative de cette censure sur le développement de certaines potentialités originales du processus créatif du musicien, même si les deux sensibilités artistiques semblent le plus souvent en osmose, à en juger par les dialogues épistolaires « intuitifs » entre le compositeur et l'auteur :

[...] par intuition théâtrale, j'ai suivi inconsciemment vos conseils en faisant un morceau vivant et cohérent³⁶.

Si la soumission à « l'Autre » est ainsi puissante, elle ne réduit pas la mainmise réelle du compositeur sur la réalisation du livret. Au contraire, elle la renforce tout au long du parcours créatif. D'Atri reconnaît d'ailleurs l'esprit critique du compositeur et donc son engagement dans la réalisation des actes. Il est donc possible de considérer Zandonai comme pleinement initiateur de ses livrets en raison même de cette réappropriation personnelle de son œuvre. Le compositeur se juge être le seul à pouvoir imposer sa propre conception de l'opéra, élaborée selon les principes d'une dramaturgie de « synthèse » - ce mot est employé par Zandonai en 1909 et repris dans une lettre à Nicola D'Atri en 1927 – où la musique, le texte et la scénographie ont une égale importance. Les interventions du compositeur autant dans la conception du livret que dans l'écriture musicale dont

³⁴ Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Milan, 28 avril 1927 : « *Non voglio per nulla deviare o traviare la vostra intuizione che è in piena funzione. Ma posso farvi considerare, tra le varie possibilità di risoluzione scenica, anche questa* ».

³⁵ *Ibid.*, « *Vi abbraccio e abbiate la forza di perdonare queste mie irruzioni nella sacra intimità della vostra creazione in atto* ».

³⁶ Lettre inédite de Riccardo Zandonai à Nicola D'Atri, Pesaro, 26 avril 1927 : « [...] *per intuito teatrale io ho seguito inconsciamente i consigli vostri facendo un brano vivo e di linea* ».

témoignent sa correspondance et certaines annotations personnelles sur le texte sont nombreuses et elles contribuent à définir et à caractériser son esthétique. En témoignent les échanges épistolaires avec Nicola D’Atri, à propos de *I Cavalieri d’Ekebù* :

Très cher Nicolino, je quitte un moment le piano pour répondre en hâte à vos deux lettres. J’ai reçu les modifications dont l’une est déjà en place. Je ne trouve pas opportune cependant la réapparition de Sintram dans le final du premier acte. Je crains que les fameuses sonnailles ne troublent un peu la sérénité heureuse de cette scène³⁷

Nicola D’Atri reconnaît l’esprit critique du compositeur et donc son engagement dans la réalisation des actes et de leur illustration musicale :

Mais le travail achevé, je vous le dis : j’ai une grande confiance lorsque vous êtes satisfait de vous car vous ne vous enivrez pas facilement : surtout au moment de juger, ou même de critiquer sévèrement³⁸

Et en mai 1924, l’auteur écrit son accord aux modifications minutieuses exigées par Zandonai, dans le livret, et immédiatement intégrées dans la dramaturgie :

Mon cher Ricardo, seulement ce matin – après différentes journées très pleines – j’ai eu le loisir de relire avec beaucoup de calme le quatrième acte. La petite modification que vous imaginez est nécessaire et rendra l’action plus évidente : Anna devra être sur scène, assise, repoussée dans un coin par la foule des femmes et des hommes qui a fait irruption par la grille³⁹

³⁷ Lettre inédite de Riccardo Zandonai à Nicola D’Atri, Pesaro, 22 mai 1923 : « *Carissimo Nicolino, mi levo un momento dal pianoforte per rispondere in fretta alle vostre due lettere. Ho ricevuto le modificatziioni taluna delle quali è già a posto. Non vedo però opportunatamente la ricomparsa di Sintram nel finale 1°. Temo che le famose sonagliere turbino un poco la serenità allegra di questa scena* ».

³⁸ Lettre inédite de Nicola D’Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 14 mai 1924 : « *Ho molta fiducia nella vostra personale soddisfazione, non siete facile a inebriarvi : e anche al momento di giudicare, anzi di criticare severamente* ».

³⁹ Lettre inédite de Nicola D’Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 19 mai 1924 : « *Mio caro Riccardo, solo stammatina – dopo varie giornate piene – ho avuto l’agio di rileggermi con tutta calma il 4° atto. La piccola modificazione da voi immaginata è necessaria e aggiungerà grande evidenza : Anna dovrà essere in scena, seduta, ridotta in un canto dalla folla delle donne e degli uomini che ha irrotto dal cancello* ».

La correspondance qui précède la réalisation de l'opéra *Giuliano* témoigne d'une même attitude de la part du compositeur ; D'Atri et Rossato suivent avec fidélité les changements que Zandonai apporte au texte :

Les trois actes sont plus concis et plus efficaces. En les relisant, j'ai éprouvé de véritables émotions au finale du 2^e et 3^e actes. Le 1^{er} a été réduit des premières scènes comme vous le vouliez et se poursuit avec force jusqu'à l'arrivée de Giuliano⁴⁰

À propos du second acte, le dramaturge ajoute :

Je relirai, comme vous me dites de le faire, le second acte qui ne m'a pas paru long. Je le réexaminerai avec l'intention de le raccourcir. Mais si cet acte est bien, long et varié, ce ne sera pas si mal⁴¹

La correspondance entre Zandonai, D'Atri et Rossato atteste également d'une recherche, d'un travail, pour harmoniser partition et orchestration. Ainsi à propos de *Giuliano*, nombreuses sont les hésitations du compositeur dans l'ordre des actes :

Mon cher Nicolino [...] j'ai reçu également les modifications de l'acte I de Giuliano et vos observations – très justes – sur l'épilogue, que je transmettrai ensuite au bon Rossato. La nouvelle organisation de l'acte I est beaucoup plus musicale et s'apparente très fortement à ce que j'avais demandé à Rossato après la première lecture du livret. L'épisode de la jeune fille qui danse me semble un peu long...J'essaierai de le réduire⁴²

⁴⁰ Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 7 novembre 1926 : « *I tre atti ora sono più concisi e più efficaci. Rileggendoli ne ho avuto vere emozioni al finale del 2° e al 3°. Il 1° si è sfollato delle prime scene, come voi volevate e corre efficace fin all'arrivo di Giuliano* ».

⁴¹ Lettre inédite de Nicola D'Atri à Riccardo Zandonai, Rome, 4 juin 1927 : « *Rileggerò come mi dite di fare, il 2° atto, che non è parso lungo. Lo riesaminerò col proposito di scorciare. Ma se questo atto riuscirà lungo e variato, sarà poco male* ».

⁴² Lettre de Riccardo Zandonai à Nicola D'Atri, Pesaro, 3 janvier 1927, in Bruno CAGNOLI, *op. cit.*, pp. 131-132 : « *Mio caro Nicolino [...] Ho ricevuto anche le modificazioni dell'atto I di Giuliano e le vostre osservazioni – giustissime – sull'epilogo, che io trasmetterò poi al buon Rossato. La nuova impostazione dell'atto I è assai più musicale e si avvicina molto a quella forma che io avevo chiesto a Rossato, dopo la prima lettura del libretto. L'episodio della bambina che danza mi sembra un po' lungo...Vedrò di sforbiciare* ».

Cette harmonisation ne se fait pas sans difficulté et sans tâtonnement étant donné l'implication du compositeur dans l'élaboration de la dramaturgie. Riccardo Zandonai n'hésite pas à s'éloigner du livret lors de l'orchestration. Le livret définitif est, de ce fait, souvent en contradiction avec les vœux de ses collaborateurs. Dans le premier acte, D'Atri écrit à Zandonai que la scène du serment après la prophétie de la biche doit résonner dans son âme comme une menace céleste qui l'incite à prononcer son serment :

Giuliano

Ô prodige !, ô terreur...
Moi, moi, tuer mon père ? Ma mère ?
Qui es-tu, toi qui cries et menaces ?
Pourquoi ? Qu'ai-je fait ?...Qu'ai-je fait ?
Oui, oui,
C'est vrai, j'ai tué, c'est vrai, que de sang !
Que de victimes ! Hélas ! Que maudite soit mon âme...
Malédiction.

Dieu oui, je suis coupable
Et je me prosterne devant toi.
De ma main, j'ôterai tout mal,
Je mendierai, j'errerai,
Je combattrai sous ta bannière pour les innocents,
J'irai loin de ma maison, loin de ceux que j'aime, je te le jure,
Je ne reverrai plus mon père et ma mère
Mais n'exige pas que je frappe les miens⁴³

Le monologue définitif voulu par Zandonai ne reprendra que succinctement celui proposé par D'Atri. Le ton de Giuliano devient plus incisif, plus insistant et plus pitoyable. Les premiers vers du texte proposé par D'Atri alignent simplement des interrogations brèves et peu

⁴³ Lettre inédite de Nicola D'Atri a Riccardo Zandonai, Milan, 5 novembre 1926 : « *O prodigio !...o terrore...Io, io, uccidere mio padre ? mia madre ? Chi sei tu che così gridi e minaci ? Perché ? Che ho fatto ?...Che ho fatto ? (raccogliendosi per se stesso), sì, sì, è vero, ho ucciso, è vero, quanto sangue! quante vittime! Ohi, maledetta anima mia...maledizione...Dio, sì, sono colpevole e prostro a te. Dalla mia mano trarrò ogni pena ; mendicherò, ramingherò, combatterò sotto il tuo vessillo per gli innocenti, andrò lontano dalla mia casa, dai miei affetti, te lo giuro non vedrò più mio padre e mia madre, ma non volere che io percuota il mio sangue ».*

emphatiques. Au contraire Zandonai, après avoir simplement évoqué la mère, au début du monologue de Giuliano, dramatise le texte dès le troisième vers dans lequel il la sacrifie, ce qui rend l'idée du crime encore plus atroce. Le fait, pour Giuliano, de se nommer (« Moi, son fils...Giuliano ») introduit une distance inconsciente avec ce crime :

Giuliano

Quelle voix horrible ! Quoi, elle a parlé ? Qu'a-t-elle dit ?
Je tuerai mon père, moi, de ma main ?
Ma douce mère qui m'a béni
Moi je la frapperai...moi, son fils...Giuliano ?

(voyant les oiseaux tués et les fixant, hagard)

Du sang ! Qui a blessé tant de victimes ?

(comme frappé par son péché, invoquant la pitié du ciel)

J'ai péché, Seigneur ! Je fuirai loin !
Je n'approcherai jamais plus ni arc, ni flèche,
Jamais plus le foyer qui à l'aube m'attend⁴⁴

La fusion du texte et de la musique devient donc possible grâce au lien étroit qui s'établit entre le livret et la partition. Elle tend vers l'équilibre et cette synthèse des éléments dramaturgiques tant désirée par Zandonai : l'opéra *I Cavalieri d'Ekebù* en est une fois encore un parfait exemple :

L'apparition de Sintram dans le deuxième acte, cherchons à la justifier d'une autre façon et peut-être en changeant quelques vers dans son dialogue avec sa fille, chose assez facile et simple. Mais acceptons qu'une fois les Cavaliers entrés en scène à la fin du premier acte, la joie ne soit plus troublée. On en a besoin, parce que tout l'acte, à l'exception de la scénette des jeunes filles, est nimbé de tristesse. Ensuite, il en résultera un plus grand effet au moment de la réapparition de Sintram sortant du manteau de la cheminée. Pensez-y et vous me donnerez raison. Si vous étiez ici je vous convainrais tout de suite, la musique en main. J'ai très bien réussi la

⁴⁴ Giuliano, prologue : « *La voce orrenda ! Che parlò ? Che disse ? / Il padre ucciderò, io, di mia mano ? / La dolce madre che mi benedisse / io colpirò...io figlio suo...Giuliano ? (vedendo gli augelli uccisi fissandoli smarrito) / Sangue ! Chi tante vittime trafisse ? (come percosso dal peccato, invocando pietà) / Peccai, Signore ! Fuggirò lontano / Non toccherò mai più arco e saetta, / più il focolare che alba m'aspetta... ».*

présentation de *Sintram*. Même la scène des jeunes filles est écrite et peaufinée. Je vais travailler au récit de la Commandante que j'ai déjà en grande partie en main⁴⁵

La construction synthétique du drame lyrique atteste de la sorte d'une indépendance identitaire, mieux assumée de la part du compositeur, face aux genres théâtraux, littéraires et musicaux de son époque. Même si, à l'instar de ses opéras précédents, Zandonai souhaite faire de *I Cavalieri d'Ekebù* une œuvre profondément italienne, il ne s'agit plus pour lui, comme dans *Melenis*, *Francesca da Rimini* ou *Giulietta e Romeo*, d'intégrer un art national, par l'intermédiaire des courants symboliste et décadent. L'intégration identitaire se fait, ici, par l'assimilation consciente des modèles musicaux et dramaturgiques antérieurs – il se réfère à l'œuvre de Verdi et s'inspire de « l'art total » de type wagnérien – pour mieux se les approprier dans son dernier ouvrage, *Giuliano*.

Les échanges épistolaires de Riccardo Zandonai, que nous avons présentés ici, sont bien plus qu'un élément biographique. Elles sont surtout une source d'informations abondantes qui nous permet d'approcher au plus près et dans toute sa complexité le processus créatif. Avant même la transcription manuscrite de l'œuvre, l'acte de création se déploie dans une plurivocalité, dont les voix parfois s'unissent, souvent se contredisent, et dont la correspondance est le reflet. Au-delà de sa fonction d'échange, la correspondance devient le lien essentiel entre l'aboutissement formel de l'œuvre librettistique, son pendant musical et sa représentation scénique. Considérer l'œuvre à travers les métamorphoses qui lui permettent de se constituer, c'est donc avant tout montrer que son sens relatif, pluriel,

⁴⁵ Lettre inédite de Riccardo Zandonai à Nicola D'Atri, 22 mai 1923 : « *La comparsa di Sintram nell'atto 2° cerchiamo di giustificarla in un altro modo e magari cambiando qualche verso del suo colloquio con la figlia, cosa abbastanza facile e semplice. Ma lasciamo che una volta che i Cavalieri entrano in scena alla fine del 1° atto l'allegria non sia più turbata. Ce n'è bisogno perché tutto l'atto, tolta la scenetta delle fanciulle, è invaso dalla tristezza. Poi risulterà, così, di maggiore effetto, la ricomparsa di Sintram dalla cappa del camino. Pensateci e mi darete ragione. Se foste qui vi convincerei subito con la musica in mano. Mi è riuscita assai buona la presentazione di Sintram anche la scena delle ragazze è scritta e lineata. Lavoro nel racconto della Comandante che ho già in gran parte sottomano* ».

problématique tire sa force de ce qu'elle ne cesse de se chercher sans se fixer.

Si ces lettres ne sont que le miroir du processus créatif, l'image partielle, voire artificielle dans leur reconstruction, du dialogue différé de multiples voix, l'analyse, *a posteriori*, de ces échanges nous éclaire sur les mécanismes opératoires qui sous-tendent la création et sur la réception de l'œuvre future. En effet, ces échanges anticipent cette réception dans les quotidiens et les revues musicales et justifient *a priori* les choix dramaturgiques et un hypothétique succès. Les correspondances ne sont pas uniquement le témoignage d'un processus de création, elles contiennent en elles à la fois l'idée de l'origine et celle d'une finitude. Il demeure que la perception la plus aboutie du cheminement créatif à travers la correspondance n'est que la partie visible d'un processus mille fois plus complexe dont l'origine est inatteignable. La trace conservée n'est qu'un lointain et fugitif témoin d'une autre scène. « Le langage n'a jamais vu la pensée » affirme lapidairement Valéry⁴⁶. L'origine du processus de création ne se trouve donc pas dans le Verbe mais dans l'imaginaire de l'auteur, non dans l'altérité mais dans son intimité. C'est ce vers quoi tend la théorie génétique, elle permet d'élargir le discours critique à plus de possible, de multiple, d'ambivalent, voir d'inachevable à toute œuvre.

Emmanuelle BOUSQUET

⁴⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, ed. Fac-similé, CNRS, 1957-1961, t. XXIII, p. 592.