

SUJETS RUSSES DANS L'OPÉRA ITALIEN
DES XIX^e-XX^e SIÈCLES :
DE *IL FALEGNOME DI LIVONIA* [1819]
A *RISURREZIONE* [1904]

WALTER ZIDARIC

Les opéras italiens sur un sujet russe ne sont pas très nombreux et se limitent, à vrai dire, à deux époques très précises : la première moitié du XIX^e siècle et les années au tournant du XX^e. L'intérêt pour la Russie revêt des caractéristiques différentes selon ces deux périodes, bien que les sujets des livrets se focalisent, somme toute, autour de deux thèmes s'inspirant librement de l'histoire russe : l'image du tsar Pierre le Grand et l'exil en Sibérie, ce dernier vu comme le châtement exemplaire de la révolte contre l'autorité souveraine et l'État.

Malgré le nombre élevé de musiciens italiens se rendant dans l'empire russe entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e et occupant des postes prestigieux, tels que musiciens de cour, par exemple, la première trace d'un sujet russe dans un opéra italien n'apparaît qu'en 1819 avec *Il falegname di Livonia* [Le menuisier de Livonie], opéra bouffe de Giovanni Pacini sur un livret de Felice Romani, représenté au théâtre de la Scala de Milan le 12 avril 1819. À peine quelques mois plus tard, Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini remanie le livret de Romani pour le jeune et encore inconnu Gaetano Donizetti, et ce nouvel opéra, intitulé *Pietro il Grande Kzar delle Russie o sia il falegname di Livonia*, voit le jour au théâtre San Samuele de Venise le 26 décembre de la même année. Au centre des deux œuvres est l'image du tsar Pierre le Grand, qui régna de 1700 à 1725, considéré comme le fondateur de l'État russe moderne. Le sujet est tiré de la comédie *Le menuisier*

de Livonie ou Les illustres voyageurs d'Alexander Duval qui circulait dès 1816, dans les théâtres des états lombard et vénitien, dans la traduction italienne.

Dans le livret de Romani, l'intrigue se déroule dans un village de Livonie où le jeune menuisier Carlo Ordoski aime la belle Sofia Mazepa, fille du célèbre chef cosaque rebelle à l'autorité impériale et amie de l'aubergiste Madama Fritz. Deux étrangers se présentent alors à l'auberge de cette dernière : ce sont en fait le tsar et son épouse Caterina qui voyagent incognito à la recherche d'un des membres de la famille de cette dernière mystérieusement disparu. Ayant réussi à s'entretenir de seul à seul avec Carlo, Pietro essaie de se renseigner sur la naissance de celui-ci bien que ce dernier, au caractère orgueilleux, ne lui donne que des réponses évasives. L'ayant fait emprisonner, le tsar le mène ensuite au tribunal devant un magistrat qui, toutefois, ivrogne et corrompu, met à mal la situation de Carlo l'accusant de ne pouvoir fournir aucun renseignement sur sa naissance. Le coup de théâtre intervient finalement lorsque Pietro retrouve un document que Carlo gardait sur lui et qui prouve la vérité : ce dernier est en fait le frère de la tsarine et, par conséquent, le beau-frère de l'empereur. Une fois recouvré son rang nobiliaire, Carlo obtient ainsi l'accord du tsar pour épouser Sofia, mais seulement parce que le terrible Mazepa, son père, est désormais mort. Et l'opéra se clôt finalement sur le peuple heureux acclamant la générosité du couple impérial.

Sujet on ne pourrait plus conventionnel, où Pierre le Grand est représenté en tant que monarque juste et magnanime comme l'affirme, d'ailleurs, son épouse Caterina – « la Russie n'a pas de héros / plus grand que toi » – ce que son frère Carlo ne fait que confirmer : « Tant que tu gouvernes et domines, / ô Pierre, les peuples de Russie, / les lois tiendrons en bride, / les riches autant que les pauvres, / et accorderons faveurs / égales aux forts et aux faibles ¹ ». Ainsi, l'on se trouve face à un portrait idéalisé de Pierre I^{er}, connu et apprécié en Occident pour avoir notamment créé les conditions pour l'accès de l'empire russe au cercle restreint des nations européennes « modernes ». Toutefois, mis à part l'allusion à Mazepa, historiquement correcte, il n'y a rien ici qui concerne directement la Russie : celle-ci ne sert que de prétexte, en fait, pour réaliser un

1. *Il Falegname di Livonia* (II,15), livret de Felice Romani (toutes les traductions sont de moi, sauf indication contraire). De plus, l'opéra se termine sur le chœur qui chante : « Vive à jamais le père de la Russie ».

opéra bouffe de type traditionnel tout en essayant de le faire passer pour une nouveauté ².

Dans le livret de Bevilacqua-Aldobrandini pour Donizetti la trame est identique à celle de l'opéra de Pacini, il n'y a que quelques noms qui diffèrent : l'usurier s'appelle Firman (à la place de Birman), le nom de famille de Carlo est Scavronski, alors que sa fiancée s'appelle Annetta, et c'est Madama Fritz qui retrouve la lettre attestant les nobles origines de Carlo. Ici aussi prévaut une image idéalisée de Pierre le Grand, même si, en effet, le héros de l'opéra est Carlo et non pas le souverain russe ³. Bien que le texte de Bevilacqua-Aldobrandini contînt une préface assez explicite quant au contenu divertissant et, en aucun cas, véridique ou sérieux de l'histoire qui devait se dérouler sur scène ⁴, le livret d'opéra véhicule toujours, cependant, un message idéologiquement orienté : ce qui a permis à Barblan d'y apercevoir, notamment à propos de la page finale de l'œuvre, le « couronnement d'une partition qui tend

2. Dans le domaine de l'opéra-comique français, il faut signaler la « comédie mêlée de chants », *La jeunesse de Pierre le Grand, le tsar ouvrier*, en 4 actes, d'André-Modeste Grétry sur un texte de J. Bouilly, créée à Paris, à la salle Favart, le 13 janvier 1790, et tirée de *L'histoire de Russie sous Pierre le Grand* de Voltaire. Cet opéra-comique a été représenté au Théâtre impérial de Compiègne, les 14 et 21 octobre 2001, d'après une adaptation en trois actes de Pierre Jourdan, et l'enregistrement en Compact Disc, dirigé par Olivier Opdebeek, est sorti en 2003 chez Cascavelle, 1CD B00008LNM9.
3. Egidio Saracino affirme qu'il y a pour cela une raison pratique, due à la distribution vocale de la première vénitienne lors de laquelle le seul chanteur de renom fut le « célèbre ténor rossinien Giambattista Verger, qui interpréta le menuisier réussissant à enflammer le public du théâtre San Samuele, et donnant à Donizetti son premier et authentique succès » (E. Saracino, *Invito all'ascolto di Donizetti* [Invitation à l'écoute de Donizetti], Milano, Mursia, 1984, p. 78). Il existe un enregistrement récent en Compact Disc de cet opéra de Donizetti, dirigé par Marco Berdondini, paru chez Dynamic, CDS 473/1-2, en 2005. Dans le livret qui accompagne cet enregistrement, Maria Chiara Bertieri – « Pietro il Grande o Il Falegname di Livonia ? », p. 8-9 – analyse rapidement les différences et les points communs entre l'opéra de Pacini-Romani et celui de Donizetti-Aldobrandini, indiquant, en outre, que si son librettiste avait choisi comme titre *Pietro il Grande*, pour éviter des homonymies avec une œuvre d'auteurs connus, Donizetti, quant à lui, avait gardé le titre de *Il Falegname di Livonia* dans la partition autographe. Et l'opéra avait été représenté jusqu'en 1827, avant de disparaître des théâtres, sous l'un ou l'autre titre, en alternance.
4. On peut y lire un avertissement adressé au Romantisme, en réalité au lecteur-spectateur, où se trouvent les affirmations suivantes : « Ne te soucie pas de me lire avec attention, mais contente-toi plutôt de m'entendre au théâtre où la valeur de la Musique, et de ceux qui l'exécutent, pourront peut-être m'orner de qualités appréciables et me rendre moins indigne de ta compassion. [...] Tu dois, donc, ô Romantisme, t'adapter généreusement à ce qui t'est offert sans prétendre à la gloire, mais seulement à être un objet de divertissement » (cité in E. Saracino, *ibid.*, p. 76).

à idéaliser la politique éclairée de Pierre le Grand par rapport à la politique conservatrice de Catherine [II] [presque une anticipation de la dissension de fond présente dans la *Khovanchtchina* exposée ici de manière facétieuse] ⁵ ».

Le second opéra qui s'inspire de l'histoire russe est à nouveau de Donizetti : *Otto mesi in due ore o Gli esiliati di Siberia* [Huit mois en deux heures ou Les exilés de Sibérie] ⁶, représenté au Théâtre Nuovo sopra Toledo de Naples le 13 mai 1827. Cet opéra, qui marque la collaboration du compositeur avec le librettiste Domenico Gilardoni, tire son origine de l'ouvrage de Sophie Cottin, *Elisabeth ou Les Exilés de Sibérie*, paru en 1806. En 1818, René-Charles Guilbert de Pixérécourt en avait tiré un drame à l'arrière-plan merveilleux intitulé *La Fille de l'exilé ou Huit mois en deux heures* dont, en 1820, l'acteur Luigi Marchionni avait, à son tour, réalisé une adaptation en italien : *La Figlia dell'esiliato ossia Otto mesi in due ore* [La Fille de l'exilé ou Huit mois en deux heures]. En 1822, Gaetano Gioja s'en était inspiré pour son ballet *Il Trionfo dell'amor filiale* [Le Triomphe de l'amour filial] que Donizetti eut sans doute l'occasion de voir à Naples.

Gilardoni et Donizetti créent un « opéra romantique » en trois actes où l'histoire russe sert, une fois de plus, de simple prétexte pour une fuite exotique vers de lointaines contrées. La conception dramaturgique du librettiste se distingue, notamment, par son « goût immodéré pour le spectaculaire, sa poésie à la versification simple et grossière, son habileté pour les coups de théâtre, sa recherche des péripéties les plus saugrenues ⁷ » : *Otto mesi in due ore* apparaît, alors, comme un excellent exemple de cette dramaturgie où domine le monde du merveilleux et de l'invraisemblable. Il n'y a rien d'historique, en réalité, mis à part la résidence forcée en Sibérie où sont relégués, injustement, les héros de l'opéra, la famille Potoski, et qui rappelle, en quelque sorte, la terrible condamnation qu'encouraient dans l'empire russe ceux qui se rebellaient contre l'autorité impériale. Cependant, ce qu'écrit Franca Cella à propos des pièces de Pixérécourt nous semble être aussi très approprié au sujet du livret de Gilardoni, en particulier lorsqu'elle affirme qu'elles sont si riches en événements extraordinaires et péripéties absurdes, et qu'« elles vont dans le sens du goût populaire qui aime le suspense, les émotions fortes, mais l'auteur [...] tente une réforme à grande

5. *Ibid.*, p. 77.

6. Il s'agit de son premier ouvrage pour les théâtres napolitains.

7. E. Saracino, *op. cit.*, p. 102.

échelle. La tragédie populaire devient un peu historique, même si elle est issue d'une histoire légendaire et grossière à la manière du peuple, qu'elle éduque en le rapprochant du drame romantique ⁸ ».

Malgré l'antériorité d'*Elisabeth ou Les Exilés de Sibérie* de Sophie Cottin et de ses adaptations successives, par rapport à l'événement historique de la révolte des Décembristes russes, on ne peut pas, lorsqu'on évoque l'opéra de Gilardoni-Donizetti, éluder un rappel de ces faits dramatiques « récents » qui se déroulèrent à Saint-Pétersbourg en décembre 1825 et qui coûtèrent la vie ou l'exil en Sibérie à de nombreux représentants de l'aristocratie libérale russe en quête de réformes. En effet, ces faits apparaissent en filigrane derrière le choix d'un tel sujet opératique ⁹. En raison de la contiguïté temporelle avec les événements réels, on a dû recourir au stratagème habituel qui consiste soit à confiner l'histoire dans un passé lointain et révolu, soit, comme ici, dans un passé flou et atemporel. Le seul indice à caractère historique, bien que très vague, pourrait être le titre de boyard, donné à Iwano, et qui situerait l'action dans une période comprise entre les origines de l'État russe et le début du règne de Pierre le Grand, lorsque Moscou était encore la capitale. Toutefois, le personnage de l'empereur, qui n'apparaît que lors de la scène finale et qui, comme dans les deux opéras précédents, reflète le *topos* du souverain magnanime et généreux ¹⁰, évoque à nouveau, fort probablement, l'image de Pierre I^{er}, véritable *deus ex-machina* de l'histoire.

La trame est construite autour du personnage d'Elisabeth, dont le père a été injustement condamné à l'exil sibérien avec toute sa famille. Résolue à innocenter son géniteur et à lui rendre l'honneur perdu, elle décide d'entreprendre un voyage à pied jusqu'à Moscou afin de défendre la cause paternelle devant le tsar. À travers une technique qui rappelle celle du montage cinématographique – scène après scène – un voyage de huit mois se déroule en deux heures (d'où le titre de l'ouvrage qui reprend celui de l'original français).

8. F. Cella, « Il donizettismo nei libretti di Donizetti » [« Le donizettisme dans les livrets de Donizetti »], in *Atti del Primo convegno internazionale di studi donizettiani* [Actes du Premier congrès international d'études donizettiennes], p. 47, cité in E. Saracino, *op. cit.*, p. 103.

9. Signalons que ce sera un compositeur soviétique, Iouri Chaporine, qui écrira un opéra sur le sujet, *Dekabristy* [Les Décembristes], représenté à Moscou en 1953.

10. À la fin le chœur chante, en effet : « Vive pour toujours, le Héros Souverain, / La splendeur de l'Empire Russe, / Et que le monde entier / admire la clémence de son règne » (*Otto mesi in due ore* [Huit mois en deux heures], livret de Domenico Gilardoni, 3^e partie, scène VI).

Chaque scène représente une mésaventure pour la jeune fille : elle obtient d'abord le repentir du boyard Iwano qui avait causé la disgrâce de son père et qui, maintenant, accepte de l'aider ; puis elle tombe sur une horde de Tatars ; ensuite elle doit affronter la crue du fleuve Kama et, pour finir, elle arrive à Moscou où elle obtient satisfaction de l'empereur en personne grâce, notamment, à l'aide de Michele, le messenger impérial, fils de sa nourrice Maria. Le personnage de Michele, confié à une basse bouffe, est particulièrement curieux, et ce rôle fut écrit entièrement en napolitain lors de la première version car l'opéra devait être représenté à Naples, ce qui rend plus invraisemblable, si besoin était, toute l'intrigue.

Huit mois en deux heures plut au public napolitain de l'époque aussi pour son caractère spectaculaire – que l'on essaie tout simplement d'imaginer l'effet produit sur lui par la tempête de neige du deuxième acte – et Donizetti, en écrivant au musicien palermitain Andrea Monteleone, commenta l'œuvre en soulignant l'excellence de la réalisation scénique ¹¹. L'opéra continua d'être apprécié du public pendant longtemps et il faut rappeler qu'il intéressa de près le *Risorgimento* car les « *Carbonari* de Ciro Menotti prirent la *Marche du Tsar* de l'acte III comme hymne révolutionnaire, en 1831, l'année des *Mie prigioni* de Silvio Pellico ¹² ».

Entre 1827 et 1845 Donizetti réélabora à plusieurs reprises la musique et le texte de cette œuvre – cinq ou sept fois, avec six poètes différents pour les vers, y compris lui-même – en effectuant de très nombreux changements concernant aussi bien les dialogues que le dialecte napolitain, qui disparut, les chanteurs et la conclusion, ce qui laisse entendre que Donizetti

a toujours gardé à l'esprit cet opéra durant les années de sa renommée internationale, quand *Lucia di Lammermoor* et *Don Pasquale* triomphaient sur les scènes du monde entier. Il est même probable que cette musique fut la dernière à laquelle il porta la main avant que l'effondrement mental ne mît fin à sa trépidante carrière ¹³.

Les changements définitifs ne se matérialisèrent qu'en 1839-40, lorsque le compositeur choisit un nouveau titre et un nouveau texte, en français cette fois-ci, et l'opéra, de « mélodrame romantique »

-
11. Voir G. Zavadini, *Donizetti : epistolario*, n° 32, p. 251-252 in E. Saracino, *op. cit.*, p. 104.
 12. E. Saracino, *op. cit.*, p. 104.
 13. A. Weatherson, « Genèse d'un opéra », trad. de Jean-Loup Bomsel, Arles, Actes sud, 2001 in G. Donizetti, *Gli Esiliati in Siberia* [Les Exilés en Sibérie], 1^{er} enregistrement mondial LIVE (1999), 2 CD Festival de Radio France et Montpellier, © Editions Accademia Santa Cecilia, Rome, Production ONM, 2001.

devint un opéra bouffe : *Les Exilés de Sibérie* ¹⁴. Malgré cela, le message profond de l'opéra qui visait, comme toujours, à exalter la figure du monarque, qui plus est magnanime, ne changea pas.

Durant l'été 1854, enfin, une version ultérieure de l'opéra, intitulée *Elisabetta*, drame lyrique en trois actes, fut montée au théâtre de Santa Radegonda de Milan. Il s'agissait d'une énième adaptation, cette fois-ci de la version française d'Adolphe de Leuven et Brunswick, *Elisabeth ou La fille du proscrit*, créée à Paris en 1853, et adaptée en italien par Guidi et Masieri toujours sur la musique de Donizetti reprise, cependant, par le maestro Fontana, un de ses élèves ¹⁵.

Le dernier opéra sur un sujet russe dans la première moitié du XIX^e siècle est, une fois de plus, de Donizetti, qui n'a aucun scrupule à exploiter le succès des *Esiliati in Siberia* au théâtre Nuovo de Naples. Grâce au livret que Gilardoni a réalisé à partir d'une autre pièce française, *Le bourgmestre de Sardaam*, représentée à Paris en 1818, il compose *Il borgomastro di Sardaam*, opéra bouffe en deux actes, créé au théâtre del Fondo le 19 août 1827, dans lequel le héros est à nouveau Pierre le Grand. En réalité, il s'agit encore une fois d'un prétexte à caractère historique afin de représenter une comédie riche en quiproquos, dans laquelle le tsar Pierre s'en va travailler dans les chantiers navals de Sardaam sous le faux nom de Pietro Mikoïloff pour connaître de près les conditions de vie de ses sujets. L'allusion à la réalité historique est, toutefois, bien réelle car Pierre I^{er} se rendit effectivement dans les chantiers navals hollandais Rogge à Zaandam, en 1697, sous le faux nom de Piotr Mikhaïlov, élit domicile dans la maison d'un modeste forgeron qu'il connaissait depuis Moscou, et travailla comme menuisier ¹⁶. Dans l'opéra

14. La représentation parisienne prévue à l'Opéra-Comique, en 1839-1840, n'eut jamais lieu. La critique a plusieurs fois relevé que beaucoup des opéras donizettiens de cette période reprennent directement le thème de l'exil ou de l'aliénation, comme *Alahor in Granata* (1826), *Gabriella di Vergy* (1826), *Otto mesi in due ore* (1827), *L'esule di Roma* (1828), *Gianni di Calais* (1828), *Emilia di Liverpool* (1824-1828), *Il paria* (1829). Il s'agit des années hautement traumatisantes de Naples, celles de son mariage, qui ont fort probablement cristallisé son ardent désir de se retrouver chez lui.

15. Les changements présents dans cette version sont très peu nombreux et peu significatifs : le tsar n'apparaît plus sur scène mais il est seulement nommé, et c'est le Grand-Duc qui le remplace ; le comte exilé s'appelle maintenant Alessio Wanincoff, le messager impérial a une fiancée, Nizza, qu'il épousera à la fin de l'opéra ; le troisième acte se déroule à Moscou, mais dans une auberge, et s'ouvre sur un toast chanté par le chœur (l'influence verdienne est ici incontestable) ; le comte se déguise et s'en va à la recherche de sa fille à Moscou.

16. Remarquons que dans les opéras précédents le menuisier n'était pas le tsar, mais Carlo.

de Donizetti, le tsar travaille avec Pietro Flimann, amoureux de Marietta, la fille du bourgmestre, à laquelle il ne peut pas aspirer en raison de sa basse condition sociale. Mikoïloff décide alors de l'aider. Toutefois, la nouvelle d'une insurrection à Moscou provoque le départ du souverain – faits historiquement vrais – l'obligeant à révéler son identité ; mais, avant de quitter Sardam, il accomplit un de ces fameux actes de générosité qui l'ont rendu célèbre, anoblissant le pauvre Flimann qui peut ainsi épouser sa bien-aimée.

La portée idéologique de ces opéras sur un sujet russe de la première moitié du XIX^e siècle apparaît, donc, de manière nette bien qu'implicite. Ils visaient à exalter la personne du souverain et, indirectement, l'ordre en vigueur sous son autorité, ce qui ne pouvait, certes, déplaire aux monarques napolitains à l'époque où une forte censure était en vigueur, leur rendant, bien au contraire, un hommage à peine camouflé.

La seconde moitié du XIX^e siècle, où l'on assiste, en Europe, à l'émergence des écoles nationales, coïncide pratiquement en Italie, du point de vue musical, avec l'œuvre de Giuseppe Verdi qui, cependant, malgré sa très longue carrière, ne nourrit jamais de projets d'inspiration russe¹⁷. En revanche, ce fut la Russie qui s'intéressa à Verdi en lui proposant d'écrire un opéra expressément pour le théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg. La cour russe voulait figurer au même rang que celles des autres grandes capitales européennes et, pour célébrer le millénaire de la fondation de l'État autocratique russe, voulut s'assurer le génie du plus grand compositeur d'opéra de son temps. C'est ainsi que *La forza del destino* [La force du destin] vit le jour au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg le 10 novembre 1862.

Il faut donc atteindre la fin du siècle pour voir se pointer à l'horizon de la scène opératique un regain d'intérêt pour la Russie mais, cette fois-ci, d'une toute autre nature. Trois opéras italiens sur un sujet russe surgissent en fait dans les années à la charnière du siècle : *Fedora* et *Siberia* d'Umberto Giordano, et *Risurrezione* [Résurrection] de Franco Alfano. En outre, dans la correspondance de quelques compositeurs italiens de l'époque on trouve des allu-

17. Un tel « désintérêt » pour des sujets d'inspiration russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle touche tout aussi bien l'opéra français où n'apparaissent qu'*Ivan le terrible* de Gounod, commencé en 1856 et laissé inachevé, et *Ivan IV* de Bizet, composé en 1862-1865 mais représenté seulement en 1946 (il existe un enregistrement récent de cet opéra, dirigé par Michael Schonwandt, publié chez Naïve en 2002, 2 CD B00006BHE9).

sions à d'autres projets russes non réalisés. Giordano, par exemple, avant de s'atteler à la composition d'*Andrea Chénier*, propose à Luigi Illica *Nakhlebnik* [Le pain d'autrui] de Tourgueniev, drame en deux actes monté en français à Paris, traduit en italien en 1893 sous le titre de *Pane altrui* et représenté à Milan le 9 décembre de la même année¹⁸. Par la suite, Giordano songera à un *Rasputin* mais abandonnera définitivement cette idée en 1926 au profit de *Il Re* [Le Roi]. À ce propos, dans une interview donnée en avril 1926 le compositeur déclare : « Les événements sont encore trop proches de nous pour que l'on puisse en faire l'objet d'un drame lyrique¹⁹. » De son côté, Illica, toujours à l'affût des nouveautés littéraires, propose à Puccini, en 1899, une ébauche de livret à partir des *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski. Ayant essuyé un refus, il s'adresse ensuite à Giordano qui l'accepte. Quant à Puccini, lui aussi attentif aux modes et à la diffusion du goût russe dans cette fin de siècle, ne trouvant pas de matière suffisante pour un ouvrage dans la proposition d'Illica, il s'enflammera tout de même, quelques années plus tard, à la lecture des œuvres de Gorki sans pour autant en réaliser un opéra. Pourtant, le désir de composer sur un sujet russe resta très présent chez lui et redevint d'actualité en 1917, lorsqu'il s'intéressa à *Crime et châtiment* abandonnant, cependant, encore une fois le projet. Ce sera Arrigo Pedrollo, finalement, avec la collaboration de Gioacchino Forzano, qui réalisera un opéra à partir du roman de Dostoïevski, créé à Milan en 1926²⁰.

Au tournant du siècle, époque à laquelle l'opéra subit de profonds bouleversements, la Russie est tout à coup d'actualité sur la scène opératique. Non seulement les écrivains russes trouvent un vaste écho en Europe – Tourgueniev, Dostoïevski, Tchekhov, Tolstoï, Gorki – grâce à la diffusion de leurs œuvres, mais les chan-

-
18. L'opéra, réduit en un acte par Orvieto, sera ensuite réalisé par Giacomo Orefice pour être représenté à Venise en 1907.
19. M. Morini, « Carteggio Giordano – Illica » [« Correspondance Giordano-Illica »], in *Umberto Giordano*, a c. di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968, p. 275 (lettre à Luigi Illica, de Naples, 16 juin 1894), cité in F. Cella, « Siberia, "santa terra di lacrime, e d'amor". Soggetti russi nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento » [« Sibérie, "terre sainte des larmes et de l'amour" ». Les sujets russes dans l'opéra italien au cours des XIX^e et XX^e s. »] in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano* [Ultimes splendeurs. Cilea, Giordano, Alfano], sous la direction de Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 2000, p. 79. En effet, Rasputin avait été assassiné seulement dix ans auparavant.
20. Aucun de ces ouvrages, y compris *Pane altrui* d'Orvieto-Orefice, et *Anna Karenina* d'Iginio Robbiani – créée à Rome le 6 mai 1924, d'après sa traduction du livret français de Guiraud tiré de Tolstoï – n'entra au répertoire.

gements qui se produisent en Russie au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle rapprochent de plus en plus cet immense pays de l'histoire européenne. Ainsi, lorsque le journaliste américain George Kennan publie *Siberia*, un reportage très riche en détails sur son expédition ayant eu lieu en 1885 et concernant, entre autres, les conditions des condamnés aux travaux forcés en Sibérie, celui-ci est traduit presque aussitôt et mobilise l'opinion ²¹. La Russie apparaît alors proche et lointaine à la fois, tant d'un point de vue spatial que temporel, en conservant, somme toute, ce caractère exotique qui la rend fascinante aux yeux des compositeurs de la *Giovane scuola* italienne qui, en suivant les principes de la poétique vériste, le goût pour le « vrai », se préoccupent tout particulièrement de documenter : les milieux, le folklore, la nature, la musique.

Fedora, sur un livret d'Arturo Colautti tiré de la pièce *Fédora* (1882) de Victorien Sardou, est représentée au théâtre Lirico Internazionale de Milan le 17 novembre 1898, dirigée par Giordano lui-même. C'est avec cette œuvre, en réalité, que le sujet russe entre officiellement à l'opéra en créant la nouveauté, même s'il faut souligner que la pièce française est un faux inspiré de la mode russe de l'époque et que la Russie qui y est mise en scène est celle des « Grands-Ducs, des nihilistes, des créatures excessives mais pleines de tempérament aristocratique que Victorien Sardou, bon commerçant de la scène théâtrale, avait acheté à bas prix, comme déchets d'*Anne Karénine* et d'autres merveilles de la littérature tolstoïenne ²² ». La trame se développe le long des voies habituelles de l'opéra italien « vériste » et rien ne manque à l'appel : un crime d'honneur, une vengeance forcenée et un suicide au poison.

L'action de *Fedora* se déroule en trois actes, au lieu de quatre chez Sardou. Le premier est à Saint-Pétersbourg vers 1880. La princesse Fedora Romazov se rend chez son fiancé, le comte Vladimiro, officier de la garde, qu'elle va bientôt épouser mais ce dernier, absent, est ramené chez lui à l'article de la mort : il a été blessé lors d'un attentat et meurt sans avoir pu parler. On soupçonne un nihiliste : le comte Loris Ipanov. Dans le deuxième acte l'action se déplace à Paris, dans la maison de Fedora. Pour mener l'enquête et faire en sorte que l'assassin se trahisse, elle séduit Loris ; lui, il la pousse à lui déclarer ses sentiments, puis lui avoue avoir tué

21. Ce reportage sera publié en traduction italienne en 1891, puis réédité en 1896. (George Kennan, *Siberia and the Exile System*, Londres, James R. Osgood-Mc Ilvaine, t. I, X-409 p. ; t. II, 575 p.)

22. G. Confalonieri, « *Fedora* », *La Patria*, 21 mai 1956, cité in F. Cella, « Siberia... », *op. cit.*, p. 86.

Vladimiro tout en déclarant qu'il peut fournir les preuves de la culpabilité de ce dernier. Fedora prévient alors le chef de la police secrète russe mais, lorsqu'elle apprend que son fiancé la trompait avec la femme de Loris, dont le crime ne fut finalement que passionnel, elle tombe dans ses bras et le cache toute la nuit chez elle pour qu'il ne soit pas arrêté. Le troisième acte se déroule en Suisse, dans la villa de Fedora, où elle vit heureuse depuis quelques mois en compagnie de Loris. Toutefois, ayant dénoncé la famille de Loris à la police tsariste, lorsqu'elle était encore à Paris, avant les aveux de son amant, ce dernier finit par apprendre que l'inconnue qui a causé la mort de son frère et de sa mère n'est autre que Fedora. Avant qu'il ne découvre la vérité, Fedora s'empoisonne ; Loris lui pardonne alors qu'elle meurt dans ses bras.

La thématique russe de *Fedora* transparait dans la description des milieux cosmopolites et internationaux – qui rappellent de très près ceux fréquentés par les aristocrates russes mais aussi par Giordano lui-même, dont l'épouse était la fille du propriétaire du Grand Hôtel de Milan – dans les très longues didascalies, à travers certains détails ornementaux, comme la croix byzantine de l'héroïne et, surtout, grâce aux allusions politiques avec l'évocation de l'attentat au tsar, absent chez Sardou. Toutefois, le librettiste fait apparaître ce dernier comme un fait géographiquement et historiquement lointain, sans doute aussi pour éviter de dangereuses ressemblances avec les événements qui avaient eu lieu à Milan, en mai 1898, et qui ne pouvaient certes pas passer inaperçus²³. Des détails concernant le temps présent transparaissent d'ailleurs explicitement, par exemple à travers le tableau suisse du dernier acte où figurent les nouveaux passe-temps de la société fin de siècle, comme la mode naissante du tourisme sportif ou la bicyclette. L'opéra sur un sujet russe devient alors une sorte de prisme qui multiplie les références à l'époque contemporaine.

Si *Fedora* tire son origine du théâtre français, *Siberia*, créée au théâtre alla Scala de Milan le 19 décembre 1903²⁴, sur un livret de Luigi Illica, provient en revanche directement, et pour la première fois, d'une source littéraire authentiquement russe. Le point de départ est, en effet, le roman de Dostoïevski, *Zapiski iz mërvtvogo doma* [Souvenirs de la maison des morts] [1861-1862], publié en

23. Notamment la répression menée par le général Bava Beccaris suite aux émeutes populaires pour l'augmentation du prix du pain.

24. Une deuxième version, modifiée, fut représentée à Paris le 4 mai 1905, et une troisième vit le jour à Milan le 5 décembre 1927.

Italie par l'éditeur Treves en 1887 sous le titre *Dal sepolcro dei vivi* [Du sépulcre des vivants], que l'écrivain avait mûri à partir de ses propres souvenirs et de sa propre expérience de déporté en Sibérie, à la suite de la commutation *in extremis* de la peine capitale en détention, après les événements liés au cercle de Pétrachevski. En effet, Dostoïevski avait transposé ces derniers dans ceux du héros romanesque, le prisonnier politique Alexandre Goriantchikov, un aristocrate, par l'expédient littéraire du manuscrit retrouvé. Illica avait perçu immédiatement l'impact formidable que pourraient avoir ces histoires dans les camps de travail sibériens une fois qu'elles seraient portées sur la scène opératique. Ainsi, il proposa d'abord ce sujet à Puccini mais ce dernier le récusa car, affirma-t-il : « Il n'y a ni intrigue ni trame. Il faut la créer ²⁵. » Il est cependant probable que Puccini craignait aussi la comparaison immédiate avec *Fedora* – officiellement le premier opéra sur un sujet russe – et avec la faveur dont cette œuvre jouissait auprès du public. Giordano, en revanche, fut tenté par l'idée de reproduire le succès de *Fedora* et fut prêt à se concentrer sur un autre genre d'histoire reflétant la dramatique déportation sibérienne. Il fallait, de toute façon, inventer une trame passionnelle et mélodramatique en accord avec ce que proposait l'opéra italien de fin de siècle, et le compositeur finit par avoir raison des intentions d'Illica en éliminant les références historico-politiques précises éloignant, de la sorte, le danger de la censure : « Donc plus de nihilisme ou de décembrisme, plus d'histoire, rien de tout ça. Rien d'autre que le simple lyrisme des passions humaines ²⁶. » Le librettiste, par contre, ne cessa pas de manifester son opposition et finit par admettre que l'éviction du nihilisme fut une grave erreur, car la « Sibérie est de l'histoire vivante : c'est le drame historique du XIX^e siècle. Mais en quoi consiste, alors, l'histoire ²⁷ ? »

L'opéra, en trois actes, se déroule dans la première moitié du XIX^e siècle, époque antidatée par prudence par l'éditeur et le compositeur, et raconte les vicissitudes de Stephana, initiée à la vie de courtisane par son ancien amant Gléby et entretenue dans le luxe par le prince Alexis Fruvor. Dans le premier acte, à Saint-Pétersbourg, avec en toile de fond le départ imminent des soldats russes pour le front turc, le jeune officier Vassili, qui aime et est

25. « Carteggi pucciniani » [« Correspondances pucciniennes »], lettre n. 215, p. 182, cité in F. Cella, « Siberia... », *art. cit.*, p. 100.

26. M. Morini, *op. cit.*, p. 301 (lettre de Giordano, de Pallanza, fin août 1901), cité in F. Cella, *ibid.*, p. 101.

27. *Ibidem* (lettre d'Illica, de Cassano, septembre 1901).

aimé en retour par Stephana bien qu'ignorant tout de sa vie, découvre enfin la vérité, provoque en duel le prince Fruvor et le blesse. Dans le deuxième acte, l'action se déplace en Sibérie, à la frontière de « la steppe de la faim – d'Omsk à Kalivane », où le condamné Vassili a été déporté et où Stephana l'a rejoint, après avoir donné tous ses biens aux pauvres. Le dernier acte se déroule dans une maison de détention, dans les mines de Transbaïkalie, où les condamnés extraient de l'or. Ayant enfin trouvé une voie de rédemption, Stephana tombe à nouveau sur Gléby et ce dernier se fait une joie de les trahir, elle et Vassili, lorsqu'ils tentent de s'enfuir le soir du samedi de Pâques²⁸. Arrachant le poignard au cosaque qui essaie de la ramener, Stephana le tue et se poignarde, en mourant heureuse dans les bras de Vassili après avoir embrassé la terre en prononçant ceci : « Sibérie, ô sainte terre, terre pieuse / de larmes, et d'amour²⁹ ! »

Le procédé vériste consistant à faire « vrai » est particulièrement évident dans *Siberia* où le librettiste montre bien qu'il s'est documenté de manière précise et méticuleuse. Beaucoup d'éléments étaient déjà présents dans le roman dostoïevskien, mais Illica trouve sans doute l'inspiration dans le reportage américain *Siberia* tout comme dans d'autres sources russes, telle l'œuvre poétique de Nekrasov, par exemple, à laquelle il est fait allusion dans la didascalie de l'acte II. Les didascalies, notamment, sont très minutieuses – par exemple celle-ci au premier acte : « Nuit d'exaltation toujours fictive chez un peuple à la veille d'une guerre, en particulier chez le peuple russe ; exaltation excitée par des toasts à la vodka et de petits punchs en plein air, maintenue forte et pleine de vie par des chansons qui semblent joyeuses et qui, au fond, trahissent et révèlent la tristesse, la détresse et la soif d'oubli³⁰ » – car elles sont là pour recréer une atmosphère typique et authentiquement russe. Il ne faut certes pas oublier, cependant, que la Sibérie était en quelque sorte d'actualité au tournant du nouveau siècle aussi parce que Tolstoï

28. Dans le roman de Dostoïevski ce passage se déroule la veille de Noël.

29. U. Giordano, *Siberia*, réduction pour piano et chant de Raffaele Delli Ponti, livret de Luigi Illica, Milano, Sonzogno, 1903, p. XXVI). Dans l'édition de 1905 apparaissent déjà quelques modifications qui seront conservées dans l'édition définitive de 1927, entre autres celle de la mort de Stephana : en effet, elle sera tuée par les soldats d'un coup d'arme à feu durant sa fuite. Giordano trouvait qu'une telle fin était plus vraisemblable et plus adéquate à la réalité des camps sibériens. Il existe une version live en Compact Disc de *Siberia*, enregistrée à Milan le 5 février 1974, dirigée par Danilo Belardinelli, publiée dans la collection "Opera d'oro", 2 CD OPD 1375, Allegro Corporation, 2003.

30. *Ibid.*, p. VII.

avait publié son roman *Voskresienie* [Résurrection] en 1899, tandis que Luigi Barzini, correspondant du *Corriere della sera*, envoyait des nouvelles et des reportages de cette région lointaine du monde.

Tout comme *Siberia*, *Risurrezione* de Franco Alfano tire son origine d'une source russe authentique : le roman de Tolstoï. Alfano s'intéressa à cet ouvrage et voulut en réaliser un opéra lorsqu'il découvrit, presque en même temps, sur la scène théâtrale parisienne, en novembre 1902, l'adaptation d'Henry Bataille en un prologue et cinq actes qui l'enthousiasma. Les tractations avec Bataille n'aboutissant pas, le compositeur s'adressa alors à ses amis journalistes Cesare Hanau et Camillo Antona Traversa qui résidaient à Paris et qui acceptèrent de collaborer. L'opéra, en quatre actes, sur le livret de Hanau, fut créé au théâtre Vittorio Emanuele de Turin le 30 novembre 1904³¹, moins d'un an après *Siberia*.

Le librettiste garda trois actes de l'adaptation de Bataille – la nuit de Pâques, la prison des femmes et la maison d'arrêt des déportés politiques en Sibérie – et inventa le deuxième acte s'inspirant directement du roman [1^{re} partie, chapitre XXXVII] pour créer, d'après Franca Cella, une œuvre « disposée en contrastes, allant de pair avec la progression de la misère et l'évolution intérieure des personnages. Ce qui sied au compositeur, qui, avec détermination, se met à dépeindre avec fougue le ton et la situation dramatique de chaque tableau³² ».

L'intrigue a pour héroïne la domestique Caterina – Katioucha – mise enceinte par le prince Dimitri Nekloudoff, à l'insu de ce dernier, la nuit de Pâques et la veille de son départ pour le front. Chassée par la famille du prince, fort longtemps après elle est informée qu'il a été blessé et qu'il doit transiter par la gare pour se rendre à Saint-Pétersbourg. Essayant, alors, de le revoir pour le mettre au courant de la situation sans y parvenir, elle l'aperçoit, en revanche, en compagnie d'une autre femme. Dix ans après, nous retrouvons l'héroïne en prison, condamnée à vingt ans de déportation en Sibérie pour un crime qu'elle n'a pas commis. Caterina, qui a perdu son fils et qui est, désormais, complètement transformée, revoit Dimitri lors d'un entretien dramatique : celui-ci éprouve d'horribles

31. Une deuxième version eut lieu à Milan, le 7 mars 1906, et une troisième à Berlin, le 5 octobre 1909. *Risurrezione* a été représentée en version de concert à l'Opéra Berlioz (Le Corum) de Montpellier, le 23 juillet 2001, dans le cadre du Festival de Radio France et de Montpellier, et a donné lieu à un enregistrement Live, 1^{er} enregistrement mondial, dirigé par Friedemann Layer, publié par Universal Classics France, en 2003, Accord 2 CD 472 818-2.

32. F. Cella, « Siberia ... », *art. cit.*, p. 111.

remords et veut à tout prix la faire sortir de prison et l'épouser. Le dernier acte se déroule le matin du jour de Pâques, dans un camp de prisonniers en Sibérie. Caterina fait le bien autour d'elle aidée par Simonson, un déporté politique qui l'aime ; Dimitri la rejoint en lui apportant la nouvelle qu'elle a été graciée mais Caterina, tout en lui avouant son amour inchangé, lui dit adieu pour toujours en choisissant une vie de rédemption. Ainsi, elle épouse Simonson, alors que le chœur chante la résurrection du Christ qui, métaphoriquement, sanctionne la régénération des héros.

À côté de motifs et de références traditionnels typiques d'autres modèles opératiques, aisément reconnaissables – *La Traviata*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, pour ne citer que quelques exemples – la première version de *Siberia* révèle, cependant, son dessein de « transférer au théâtre d'opéra tant la variété de milieux du roman tolstoïen (le monde paysan, la prison, la Sibérie, flashes sur les tribunaux et sur les maisons closes), que le débat psychologique des personnages et, en particulier, du prince Nekloudoff³³ ». En revanche, pour ce qui concerne le thème politique qui, chez Tolstoï, est

une blessure brûlante de son temps, et est lié au parcours de renaissance de Nekloudoff, il devient une sorte de voix de la souffrance universelle. Il se teinte de sacralité, s'illumine du martyr lors du salut choral [...] devant l'inscription gravée sur un arbre, et ouvre cette perspective de miracle, d'exaltation évoquant l'hymnographie des martyrs, qui, dans le duo final du quatrième acte, représente l'effort de traduire en des formes mélodramatiques le mysticisme de Tolstoï³⁴.

Risurrezione de Franco Alfano clôt³⁵, donc, ce bref aperçu sur les opéras italiens traitant un sujet russe au tournant du XX^e siècle sur deux images fortes : celle de la déportation en Sibérie, qui devient le symbole de l'immense tragédie d'un peuple dont les aspirations de liberté ont toujours été étouffées dans des souffrances inouïes et qui, à l'aube du nouveau siècle, annonce prophétique-

33. *Ibid.*, p. 118.

34. *Ibid.*, p. 117.

35. Il nous reste à signaler *Gli Zingari* (Les Tsiganes) de Ruggero Leoncavallo, opéra librement inspiré du poème de Pouchkine sur un livret du compositeur en collaboration avec Vacacchioli et Emanuel, et dont la première eut lieu à Londres en 1912, avec un grand succès (il existe un enregistrement en Compact Disk, dirigé par Elio Boncompagni, dans la collection « Italian Opera Rarities », 1994, CD L07729). Et aussi *Don Giovanni* (quattro scene in uno o due atti) de Gian Francesco Malipiero, dont il est aussi le librettiste, inspiré lui aussi de Pouchkine, exécuté en 1962. Pour le livret, voir Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto (Teatro da musica 1913-1970)* [Le labyrinthe harmonieux (Théâtre musical 1913-1970)], a. c. di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, p. 364-378.

ment les futures déportations de masse staliniennes ; et celle du rachat, teinté de mysticisme, à travers le sacrifice de soi et l'idéal de fraternité qui ouvre, à la fois, des perspectives bien plus complexes dans le domaine opératique par rapport aux opéras du siècle précédent.

La question de la présence limitée de sujets russes dans l'opéra italien, dans le laps de temps que nous avons pris en considération trouve, sans aucun doute, une réponse dans la naissance d'une école musicale nationale russe qui se développe surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À l'époque de l'émergence des écoles nationales en Europe, les compositeurs russes se consacrèrent, en effet, presque exclusivement à la composition d'œuvres à partir d'histoires et d'auteurs purement nationaux – il suffit, pour cela, de songer aux opéras russes majeurs toujours présents, de nos jours, à la scène – justement pour imposer un répertoire national à partir d'éléments de leur propre culture et tradition. On comprend mieux, ainsi, l'intérêt relatif de la part des compositeurs italiens (et européens) à se mesurer à leurs collègues russes sur un terrain que ces derniers maîtrisaient parfaitement. Et à l'époque où la musique russe arriva sur les scènes théâtrales italiennes (et européennes)³⁶, atteignant son apogée triomphale avec les tournées de la compagnie dirigée par Diaghilev, on ne doit pas s'étonner de la disparition des sujets russes dans l'opéra italien [et européen]. Toutefois, il est indéniable que l'opéra italien au tournant du XX^e siècle a rendu un vibrant hommage à la Russie à travers *Fedora*, *Siberia* et *Risurrezione* qui ont aussi agi en tant que pont entre deux cultures sensibilisant le public italien à la réalité et à la culture russes.

Université de Nantes, CRINI

DISCOGRAPHIE

André-Modeste GRÉTRY, *La jeunesse de Pierre le Grand, le tsar ouvrier* :
Chef d'orchestre : Olivier Opdebeek

<<http://www.amazon.fr/s/403-4431568-4144452?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Olivier%20Opdebeek>>

Orchestre : Orchestre de Chambre

<<http://www.amazon.fr/s/403-4431568-4144452?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Orchestre%20de%20Chambre>>

36. Les premiers opéra russes représentés en Italie furent ceux de Tchaïkovski : *Eugène Onéguine* en 1900, *La Dame de pique* en 1906, tous deux à la Scala de Milan, *Iolanta* à Bologne en 1907. *Boris Godunov* ne fut représenté à Milan qu'en 1909.

CD audio (22 septembre 2003)

Nombre de disques : 1

Label : Cascavelle

ASIN : B00008LNM9

Gaetano DONIZETTI, *Pietro il Grande Kzar delle Russie o sia il falegname di Livonia* :

Chef d'orchestre : Marco Berdondini

<<http://www.amazon.fr/s/403-4431568-4144452?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Marco%20Berdondini>>

Orchestre : Italian International Orchestra

<<http://www.amazon.fr/s/403-4431568-4144452?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Italian%20International%20Orchestra>>

CD audio (23 juin 2005)

Nombre de disques : 2

Label : Dynamic

ASIN : B0009UCF1I

Gaetano DONIZETTI, *Gli Esiliati in Siberia* :

Chef d'orchestre : Enrique Diemecke

Orchestre : Orchestre Nationale de Montpellier L.-R.

1er enregistrement mondial (Live 12/07/1999 à l'Opéra Berlioz-Le Corum)

2 CD

Actes Sud/Naïve, 2001

Umberto GIORDANO, *Siberia* :

Chef d'orchestre : Danilo Belardinelli

Orchestre : RAI Milano

Live 5/2/1974

Opera d'oro OPD-1375

2CD

Allegro Corporation, 2003

Franco ALFANO, *Risurrezione* :

Chef d'orchestre : Friedemann Layer

Orchestre national de Montpellier

1er enregistrement mondial Live 23/7/2001 Opéra Berlioz-Le Corum

2 CD 472818-2

ACCORD, 2003

Ruggero LEONCAVALLO, *Gli Zingari* :

Chef d'orchestre : Elio Boncompagni

Orchestre : RAI Turin

1 CD

LO 7729

1975 (édition en CD 1994)