

DRAMATURGIE DES LARMES DANS L'OPÉRA ITALIEN FIN-DE-SIÈCLE

Puisqu'il est impossible de commenter toute la dramaturgie des larmes dans l'opéra italien fin-de-siècle dans l'espace qui m'est accordé, je me bornerai ici à quelques réflexions sur cette dramaturgie, en l'illustrant par un petit nombre d'exemples, précédés par une observation préliminaire sur sa structure et sur la méthode adoptée.

En ce qui concerne l'objet de cette recherche, il est assez clair que les larmes, en tant que langage non-verbal¹ et en tant que geste sonore et visuel (dont l'intention et la nature sont fortement communicatives), se prêtent aisément à des considérations générales sur la dramaturgie de l'opéra, qui est, dans sa nature globale, un corps qui comporte un geste de communication verbale, musicale et visuelle. Il se peut donc que la théâtralité spécifique de l'opéra italien trouve dans des épisodes de larmes des situations assez métonymiques.

Quant à la méthode, il convient peut-être de commencer par quatre interrogations qui établissent un lien immédiat avec les parties qui composent l'opéra pris en bloc. « Pourquoi » et « combien » pleure-t-on dans un opéra : cela nous invite à envisager surtout le livret, c'est-à-dire le plan verbal, référentiel de l'opéra ; le seul qui puisse garantir sans incertitude la présence de l'action des pleurs et la cause de ces pleurs, donc l'affection qui domine le personnage. La troisième interrogation, « quand » pleure-t-on, nous renvoie encore au livret du point de vue de l'intrigue, de la dramaturgie théâtrale, mais il nous renvoie surtout à la musique, donc à la partition : sur le plan d'une dramaturgie musicale élargie (macro-formes : structure des actes ou des numéros). Enfin, l'interrogation « comment pleure-t-on » nous pousse plutôt à considérer d'un côté le langage musical (le type d'écriture vocale, la phrase mélodique, les caractères rythmiques, l'instrumentation, etc.) ; de l'autre côté encore les livrets, mais dans leurs didascalies scéniques, qui deviendront, au théâtre, du jeu mimique ou du mouvement de scène.

Maints musicologues et historiens de la musique se sont occupés parfois des larmes à l'opéra, mais surtout au XVII^e siècle, dans le domaine de la forme du *Lamento*, caractérisée par le tétracorde descendant², et au XVIII^e siècle, dans le domaine des *Drammi per musica* de Métastase. Sur ce sujet, une recherche d'Elena Sala di Felice, de 1986, porte sur le « plaisir des larmes » dans les drames, qui sont ressentis comme une émotion éprouvée aussi bien par le poète, dont les personnages sont le porte-parole, que par le public qui sympathise avec eux, et enfin par les acteurs, très appréciés à l'époque s'ils possédaient « le don des larmes ». Dans cette étude Sala di Felice met en relief le charme de la « beauté en pleurs » féminine, innocente persécutée et victime³.

¹ Dans le cadre d'un intérêt pour les larmes poétiques et musicales en tant qu'expression pré-linguistique et corporelle (« proche de la sensibilité du corps social »), signalons l'étude sur le lied allemand de Lawrence KRAMER, « "Little Pearl Teardrops". Schubert, Schumann, and the Tremulous Body of Romantic Song », in *Music, Sensation, and Sexuality*, éd. Lynda Phyllis Austern, New York-London, Routledge, 2002, p. 57-74.

² Pour le détail et l'analyse voir notamment Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, E.D.T., 1982, p. 204-218.

³ Elena SALA DI FELICE, « Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano », in *Metastasio e il mondo musicale*, éd. Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986, p. 39-97.

À propos du XIX^e siècle, on pourrait donc songer que ce thème des larmes féminines allait soulever l'intérêt du moins des études sur la différence de genre (*Gender Studies*), à partir du livre de Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes* (1979). L'étude successive, *Laisse couler mes larmes* d'Hélène Seydoux, traitait pourtant très peu le sujet et, en quelque sorte, uniquement par rapport à la possibilité accordée aux hommes, en tant que compositeurs, de projeter leurs propres émotions sur des personnages féminins, chargés de pleurer en vertu des mœurs de l'époque (en effet, ce livre a été récemment réédité avec un titre qui lui convient mieux : *Les femmes et l'opéra*)⁴.

Tandis que des anthropologues comme Ernesto De Martino étudiaient le thème de la lamentation rituelle du point de vue ethnographique – même en tant que phénomène musical⁵ – l'anthropologie des larmes a par contre recommencé à intéresser les musicologues – à propos de l'opéra italien du XIX^e siècle et en particulier de Verdi – dans le cadre des recherches sur des actes musicaux performatifs : ces gestes musicaux qui constituent des *topoi*, des situations stéréotypées douées d'un langage conventionnel reconnu par tout le monde à une époque donnée. On trouve sur cette question les enquêtes sémiologiques de Marco Beghelli, à qui on renverra encore, puisqu'il a étudié, dans l'opéra de Verdi, le milieu mélodique des pleurs (le chromatisme) et en particulier l'emblème musical des pleurs, c'est-à-dire le *semitono dolente* (« demi-ton plaintif »), par rapport à différents principes de dramaturgie : tantôt l'expression directe du personnage dans le chant, tantôt la technique de délégation de ce demi-ton à l'orchestre⁶. Dans cette direction, mais d'une façon plus générale, d'autres études ont essayé d'aborder ces mêmes procédés du point de vue narratologique⁷.

L'imagination collective, sonore et visuelle, à laquelle ces recherches se rattachent au sujet de la sémantique musicale (dans l'idée d'une langue musicale, fondée sur des stéréotypes, valable pour certaines époques dans des situations théâtrales données), nous renvoie donc à la question dramaturgique, qui demande à être affrontée en ayant recours à différentes sources. Pour la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire pour l'époque de l'opéra dit « éditorial » dont nous nous occupons ici, les sources sont constituées par les livrets, les partitions et les *disposizioni sceniche* (livrets de mise en scène). En ce qui concerne les sources indirectes, il faut avoir recours aussi aux traités de chant, qui, à cette époque-là, commencent à s'intéresser de plus en plus à l'art scénique ; beaucoup de suggestions peuvent arriver aussi des traités de psychologie de l'époque, qui s'occupent de très près de l'expression de l'émotion. En outre, il faut considérer que la production de ces opéras aujourd'hui y introduit une dimension esthétique actuelle même, qu'on peut définir à l'aide de nombre d'études sur les larmes parues au cours du XX^e siècle et qui, en particulier dans les derniers trente ans, ont développé une anthropologie et

⁴ Cf. respectivement Catherine CLEMENT, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979 ; Hélène SEYDOUX, *Laisse couler mes larmes*, Paris, Ramsay, 1984 ; nouvelle édition *Les femmes et l'opéra*, Paris, Ramsay, 2004.

⁵ Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

⁶ Marco BEGHELLI, *L'emblema melodico del lamento*, in *Verdi 2001*, Actes du colloque international (Parma-New York-New Haven 2001), éd. Fabrizio Della Seta, Roberta Montemarra Marvin et Marco Marica, 2 tomes, Parma-Firenze, Olschki, 2003, I, p. 241-280. L'auteur avait abordé cette thématique dans un article sur les actes performatifs à l'opéra (rire, pleurs, lecture, narration, conjurations, mort) : Id., « Per un nuovo approccio al teatro musicale : l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana », *Italica*, 64, 1987, n° 4, p. 632-653 (numéro spécial *Literature and Opera*). Il l'a récemment développée dans un travail systématique consacré à la rhétorique musicale du rituel dans l'opéra italien du XIX^e siècle : Id., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003.

⁷ Voir par exemple Luca ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

une physiologie des larmes, autant qu'une histoire – culturelle, littéraire ou théâtrale – des émotions.

À ce propos, il est bon de fournir un exemple, tiré d'*Otello* de Verdi (1887 : le livret est d'Arrigo Boito, le livret de mise en scène avait été rédigé par l'éditeur Giulio Ricordi). La deuxième scène du troisième acte du livret correspond dans la dramaturgie musicale à un duo dépourvu de la quadripartition typique jusque-là du duo italien du XIX^e siècle, puisqu'il est construit librement dans un style de déclamation ou *arioso* dialogué et très varié, qui suit le sens et le rythme du texte. Dans le livret on trouve des larmes doubles, de Desdemona et d'Othello. Désormais, la jeune femme est ouvertement accusée d'infidélité par son mari⁸. Du point de vue d'une psychologie des larmes, elle pleure de peur (« In te parla una Furia ») en même temps que pour supplier le ciel d'aider Othello (« Io prego il cielo per te con questo pianto »), et aussi pour l'attendrir et le faire revenir à la raison (« Guarda le prime lagrime che da me sprema il duol »)⁹.

Si le « pourquoi » est révélé par les mots du livret, la partie vocale, en revanche nous montre « comment » Desdemona pleure¹⁰ : au début de l'Andante *mosso* dramatique qui traduit l'étonnement et l'horreur déclenchés par l'accusation dont elle est victime, le style vocal apparaît parfaitement contenu et presque immobile dans son *tono di recita*, à l'exception d'un sursaut de peur au mot « Furia » ; mais pour le « Mi guarda » qui suit, le mouvement sera plus animé, le chant deviendra « *arioso (dolce e con passione)* » ; par la suite, l'accent de la prière (« Io prego il cielo ») sera tendre (« *cantabile* ») et reviendra au Mouvement. Pour une sensibilité du XX^e siècle, il s'agit presque de larmes de « détente »¹¹. Après la deuxième agression d'Othello (« Indietro ! »), la dramaturgie musicale va toutefois changer : c'est l'orchestre qui va prendre sur elle les larmes successives d'Othello. Le livret devient un simple miroir de ces larmes, qu'il signale d'une façon indirecte à travers les mots de Desdemona (« Tu pur piangi »), et nous les écoutons déléguées à l'orchestre, où les bois, les violons et les altos tracent un dessin chromatique descendant, après lequel les violoncelles réitérent le « demi-ton plaintif »¹².

L'épisode est typique du point de vue anthropologique aussi : on y trouve une femme victime, innocente, persécutée par un homme en proie à son sadisme et à la fois déchiré par sa jalousie ; cette femme fait revivre sur la scène la figure historique de la « beauté en pleurs » du XVII^e siècle dont on a déjà parlé. Dans cet endroit, le livret de mise en scène impose au couple beaucoup de déplacements qui suivent leur émotion réciproque, ce qui fait qu'ils interagissent beaucoup sur la scène ; en outre, l'homme doit avoir l'air agité, tandis que la femme, au début, montre peur et faiblesse ; par la suite, ses mains doivent se joindre pour la prière (à chanter *col più grande sentimento*). Au moment où les larmes d'Othello sont représentées par les

⁸ *Otello / dramma lirico in quattro atti / Testo di Arrigo Boito / Musica di Giuseppe Verdi* (livret), Milano, Ricordi, 1955, p. 58-59 : à partir de « Esterrefatta fisso ».

⁹ Parmi les textes contemporains de psychologie et d'histoire culturelle des larmes qui indiquent les raisons des pleurs on a utilisé pour cette recherche surtout William H. FREY II et Muriel LANGSETH, *Crying : The Mystery of Tears*, Minneapolis (Minnesota), Winston Press, 1985 ; Jeffrey A. KOTTLER, *The Language of Tears*, S. Francisco, Jossey-Bass, 1996 ; Tom LUTZ, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, trad. de l'anglais (1999), Milano, Feltrinelli, 2002 (chapitres I, III, VI).

¹⁰ Giuseppe VERDI, *Otello / Dramma lirico in 4 atti di / Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1913 (partition), p. 326-327. On peut comparer ce passage avec le passage correspondant dans le fac-similé de l'autographe : Giuseppe VERDI et Arrigo BOITO, *Otello*, 4 tomes, éd. Ilaria Narici, Milano, Ricordi, 2002, tome III, lettre I (de la mesure 1 jusqu'à la fin).

¹¹ Pour cette définition du rôle anthropologique des larmes voir Helmuth PLESSNER, *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain* (1941), trad. fr., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

¹² *Otello* (partition), *op. cit.*, p. 334-335 ; fac-similé de l'autographe, *op. cit.* : tome III, de la mesure 17 après J jusqu'à 3 après K.

violoncelles avec le demi-ton réitéré, Othello doit cacher son visage, après avoir reculé. Toute la scène décrit avec beaucoup de précision les sentiments des personnages en ce qui concerne leurs mouvements, leurs attitudes et leurs gestes¹³.

Pour compléter cet exemple, il faut considérer que ces larmes d'Othello aussi offrent un côté anthropologique et historique intéressant. Beaucoup d'études récentes d'histoire ou d'histoire littéraire des larmes nous rappellent que l'homme peut pleurer dans les arts surtout en tant que héros, comme le font les héros de l'antiquité (Achille, par exemple); surtout à une époque où l'image littéraire de l'homme contrôlé, qui ne montre pas ses sentiments, commence à s'imposer, en rejetant les excès de la douleur contenus dans la littérature de l'époque romantique¹⁴. Quant à lui, l'Othello de Verdi est sans doute un héros : à partir des mots du livret, mais surtout par rapport à la dramaturgie musicale. Son entrée au premier acte après la tempête (« Esultate ! »)¹⁵ se caractérise par le vocabulaire mélodique et rythmique de l'entrée dite héroïque, en tant qu'enthousiaste et impétueuse, différente de l'entrée dite royale (mesurée et sévère) : ainsi qu'on peut les trouver, par exemple, également dans le premier acte de *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli (1876, livret d'Arrigo Boito : entrée héroïque d'Enzo, entrée royale d'Alvise).

Sur la base de ces observations, on peut aborder l'étude des larmes à l'opéra dans une perspective historique qui englobe la fin de siècle, en commençant par une considération générale : la dramaturgie des pleurs se transforme à partir de 1890 environ. Cette transformation ne touche toutefois pas la question anthropologique (la quantité et les circonstances des larmes). On pleure maintes fois, sous le poids d'émotions très variées et assez subtiles du point de vue psychologique (les femmes surtout, mais les hommes aussi), dans un opéra comme *Maria Tudor* de Carlos Gomes (1879, livret d'Emilio Praga et Arrigo Boito); on pleure et on nomme beaucoup les larmes (hommes et femmes, sans distinction) dans un opéra comme *La Bohème* de Ruggiero Leoncavallo (1897, musique et livret).

L'opéra italien fin-de-siècle va ainsi poursuivre son évolution vers une théâtralité liée surtout aux passions, ce qui, selon Carl Dahlhaus, le caractérise par rapport aux ouvrages scéniques étrangers du XIX^e siècle¹⁶. C'est là une tendance opposée à celle de la littérature de l'époque (on l'a vu), mais parallèle à d'autres conventions scéniques et musicales (notamment le mélodrame), et à la sensibilité quotidienne du siècle aussi, laquelle – comme nous le disent les historiens des larmes – s'oriente vers une intensification de la vie émotive féminine et masculine : privée plutôt que publique, par rapport à d'autres siècles (au XVII^e, par exemple, on pleurerait plutôt en public)¹⁷.

¹³ Cf. « Disposizione scenica per l'opera *Otello* / dramma lirico in quattro atti / versi di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi / compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi » (1887), in James H. HEPOKOSKI et Mercedes VIALE FERRERO, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990, p. 113-223.

¹⁴ Sur les larmes des héros voir Laura FARANDA, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia, Qualecultura/Jaca Book, 1992; sur la réaction à l'excès de sensibilité masculine de la moitié du siècle voir surtout Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris et Marseille, Rivages, 1986; sur l'époque victorienne voir Fred KAPLAN, *Sacred Tears. Sentimentality in Victorian Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1987. En ce qui concerne l'opinion de notre époque sur les larmes masculines, voir le témoignage de Pierre Arditi recueilli dans Michèle MANCEAUX, *Les larmes des hommes*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 37-64 et le livre de Patrick LEMOINE, *Le sexe des larmes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002.

¹⁵ *Otello* (partition), p. 35-36. Pour l'autographe voir l'édition déjà citée, tome I, à partir de la mesure 13 après K. jusqu'à la mesure 6 après L.

¹⁶ Cf. Carl DAHLHAUS, « La drammaturgia musicale », in *Storia dell'opera italiana*, éd. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, tome VI, Torino, E.D.T., 1988, p. 77-162.

¹⁷ Voir sur ce point Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes*.

Et pourtant, face à une quantité égale de larmes, la façon de pleurer musicalement dans *La Bohème* de Leoncavallo a décidément changé, parce que le rôle scénique des larmes est devenu autre chose par rapport au passé. Mais, pour le vérifier, il faudra considérer de plus près les formes musicales qui conservent des larmes dans les opéras avant 1890, par exemple *La Gioconda* de Ponchielli déjà citée, et encore une fois *Otello* : l'une et l'autre au *Final* du troisième acte. Pour *La Gioconda*, il s'agit d'un final « concertato » (soli avec chœur) conçu dans l'esprit d'un *finale statico*, c'est-à-dire du « tableau » dérivé de l'opéra français : après un coup de théâtre, les personnages apparaissent immobilisés sur la scène par l'émerveillement, l'horreur et le désir de vengeance. Chacun d'eux chante ainsi sa propre émotion, tout à fait différente de celle d'autrui ; la musique construit une sorte d'enveloppe, de mécanisme général qui les oblige à partager des lignes vocales semblables. Dans ce contexte, les larmes de *Gioconda* – la seule qui pleure – se trouvent cachées : traînées par l'ensemble, elles sont réfléchies uniquement par les mots de sa mère. Sur la scène, tout le monde est immobile, comme pour une photo : chaque chanteur ne peut exprimer sa douleur ou sa rage qu'à travers son visage¹⁸.

Même situation dramaturgique pour les larmes de Desdemona au cours du *finale* du troisième acte d'*Otello*, avec cette différence qu'après le coup de théâtre beaucoup de personnages chantent une sorte de douleur intensifiée par la polyphonie : chacun s'exprime, selon sa nature, pour amplifier la douleur de Desdemona. Tout ce monde compatissant est rivé dans le sentiment de pitié éprouvé pour la jeune femme et ne peut avoir recours sur la scène qu'à la mimique. Le livret de mise en scène, qu'on connaît déjà, a donné tous les détails du grand mouvement qui précédait le geste d'Othello ; l'immobilité qui suit est indiquée par la place et par l'attitude précises de chaque personnage¹⁹, tandis que le chœur est averti avec beaucoup de précision de se conduire d'une façon variée et bien articulée sur le plan de la mimique et du geste²⁰. Dans les deux cas, la scène est caractérisée, à la fin, par une prépondérance de la musique ; les larmes peuvent être individuelles (*La Gioconda*), ou bien collectives (*Otello*), cachées ou partagées ; mais le principe de dramaturgie du « tableau » force l'art scénique à viser l'expression (du visage et du corps), en l'absence momentanée du mouvement de scène.

On a déjà fait allusion aux traités de chant de l'époque. Celui de Leone Giraltoni, de 1864, dans les pages du sixième chapitre qui traitent des pleurs, donne beaucoup d'indications sur la façon de réaliser les accents douloureux, et établit un double schéma de correspondances (valable pour toutes les passions) : « effet » / « timbre » / « état-d'âme » d'un côté, « accent » / « technique vocale » / « type de sentiment » de l'autre côté²¹. Selon Giraltoni, pour effectuer le sanglot il faudra « appuyer la voix dans la gorge » ; quand on aura des larmes, il faudra « porter la voix aux fosses nasales » et cætera. L'accent du discours tombe ici sur la technique, mais le septième chapitre va introduire le sujet du jeu scénique, à partir de l'art de la mimique, en ayant recours même à des illustrations. De nombreuses illustrations révèlent ici une attention spéciale à l'expression des yeux par rapport aux sentiments à exprimer, dont trois en particulier

¹⁸ *La Gioconda / dramma lirico in quattro atti di / Tobia Gorrio / musica di / Amilcare Ponchielli* (partition), Milano, Ricordi, 1916, p. 446-474.

¹⁹ Cf. le dessin à la page 81 de la *Disposizione scenica per l'opera Otello*.

²⁰ Voir *ibid.*, p. 80. Sur ce *finale*, ainsi que sur le duo Desdemona/Otello de cet acte, on trouve des pages remarquables dans Joseph KERMAN, *L'opera come dramma*, trad. de l'anglais (1956), Torino, Einaudi, 1988 (chapitre VI).

²¹ Leone GIRALTONI, *Guida Teorico-Pratica ad uso dell'Artista cantante*, Bologna, Marsigli e Rocchi, 1864, p. 48.

représentent trois degrés du sentiment d'affliction : il s'agit de « mouvements additionnels », obtenus avec les sourcils²².

Cet intérêt pour la mimique théâtrale de la douleur apparaît très intéressant surtout si on le compare avec le texte du traité de psychologie de Charles Darwin dont le titre est *L'expression des passions chez l'homme et les animaux*, paru en 1872. Chez Darwin, le développement tourne tout à fait du côté physiologique et s'inspire beaucoup de la tradition physiognomonique : chaque émotion est étudiée et décrite avec minutie en tant qu'expression (universelle, fruit de l'évolution). Le code des expressions du visage est représenté – à l'aide de quelques illustrations – comme un jeu des muscles, un jeu instinctif qui est devenu fixe ; et dans le sixième chapitre, consacré à la douleur et aux larmes, on trouve une description ample des mouvements des muscles des yeux qui les représentent, précédée par celle du mouvement des sourcils. Par la suite, le septième chapitre nous donne une description des images du désespoir montrées dans des photos : involontaire en général, mais parfois simulé par un acteur, justement avec un jeu des sourcils²³.

Voilà donc l'état de l'attention visuelle (théâtrale ou bien scientifique) réservée à la douleur avant 1890 ; dès lors, beaucoup de choses vont changer, et l'annonce de ce changement figure dans un autre traité de chant : le deuxième d'Enrico Delle Sedie, paru en quatre tomes en 1885. Le quatrième tome est totalement consacré à l'art scénique, qui devient ici l'objet de développements étendus, à partir de la gamme entière d'émotions contenue dans un répertoire de textes de théâtre. Ainsi, comme chez Giraltoni, on y analyse le geste et la physionomie, mais l'attention s'oriente surtout vers la silhouette toute entière. De cette façon, l'art scénique appliqué aux larmes passe de la mimique du visage à l'allure du chanteur²⁴ et tout le corps devient le véhicule de l'expression de la douleur (par exemple la « douleur profonde »)²⁵.

En effet, avec l'opéra dit veriste, l'opéra italien après 1890 renonce au sentiment essentiellement confié au chant, au profit du sentiment essentiellement exprimé par l'action scénique²⁶ et plus particulièrement par le mouvement : le jeu scénique vise aux déplacements rapides et l'on écrit la musique en songeant à la scène. Parallèlement, la théâtralité musicale est obtenue de préférence par le changement et par la rupture : des accents rythmiques, des tonalités, des lignes vocales ou instrumentales, et cætera. Dans ce cadre, les larmes deviennent matière pour le metteur en scène autant que pour le compositeur. Au troisième acte de *La Bohème* de Leoncavallo déjà citée, par exemple, on pleure beaucoup sur les mots chantés, mais plus encore dans les didascalies scéniques. En empruntant une expression de Plessner, on pourrait parler, à propos de cet acte, de « péripéties des larmes » : un mécanisme qui fait des larmes un élément de l'intrigue. Les pleurs passent alors à l'orchestre, les pleurs sont délégués aux instruments, mais d'une façon différente de celle du passé : l'orchestre se charge de ces larmes exhibées sur la scène, non pas avec le vocabulaire traditionnel des larmes, mais en tant que moteur de l'action. Ces pleurs deviennent un signal plutôt qu'un emblème, une question de muscles plutôt que d'âme.

Cet aspect cinétique des larmes et leur fonction de signal non-verbal, joué au lieu d'être chanté et mené par un orchestre qui ne parle pas de larmes en ayant recours à un tétracorde

²² *Ibid.*, p. 56-58.

²³ Cf. Charles DARWIN, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. de l'anglais (1872), Paris, Éditions du CTHS, 1998.

²⁴ Voir Enrico [Augusto] DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell'Arte Melodrammatica*, 4 volumes, Livorno, aux frais de l'auteur, 1885, p. 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 57-58.

²⁶ Voir sur ce point Danièle PISTONE, *L'opéra italien au XIX^e siècle. De Rossini à Puccini*, Paris, Champion, 1986.

descendant ou à un chromatisme ou encore un demi-ton réitéré, sont bien représentés par une expression de la douleur fortement physiologique qui figure souvent dans l'opéra vériste, c'est-à-dire le sanglot. Selon l'indication d'une didascalie scénique, un personnage peut chanter son chagrin parmi les sanglots ; il peut aussi fondre en sanglots à la fin de son chant, ou encore sangloter sans jamais chanter. Ces sanglots n'ont pas de notation : impossible de les entonner avec la voix *staccato* requise par Giraltoni. Et pourtant la voix de l'acteur les fait bien entendre, et nous avons là un geste sonore spécifique, qui correspond à une émission vocale réaliste, où l'orchestre se charge totalement du discours musical.

Pour le deuxième cas (sangloter à la fin), on peut songer par exemple au dernier acte de *Tosca* : Cavaradossi chante son adieu à la vie (« E lucevan le stelle »), qui est un souffle lyrique passionné : à la fin, pendant qu'il pleure, l'orchestre accueille son émotion avec une petite péroraison douée d'un seul demi-ton ascendant, et qui entre dans un contexte de cadence²⁷ ; en même temps, le spectateur entend le sanglot de Caravadossi et le voit pleurer. Nous avons la même situation, mais plus prononcée, dans le troisième *quadro* (acte) d'*Andrea Chénier* d'Umberto Giordano (1896, livret de Luigi Illica), à la fin de l'épisode de Madelon : au moment où la pauvre vieille sanglote, on trouve dans la partition chant et piano une seule note, *lento* et *ppp*²⁸. Dans le *finale* de l'opéra, figure aussi le troisième cas, les pleurs sans chant : quand Gérard, désespéré, regarde Andrea et Maddalena partir pour l'échafaud²⁹, il se couvre le visage et sanglote. Le discours orchestral, très serré, s'élançe vers l'exclamation des condamnés (« Viva la morte ! »), et ce sanglot demeure purement scénique ; la péroraison successive suivra, de même, un discours qui lui est propre³⁰.

Pour conclure, en ce qui concerne les pleurs l'opéra vériste se caractérise tantôt par les « péripéties des larmes » : les larmes font partie de l'intrigue, elles sont le moteur du drame ; elles créent une communication visuelle fondée sur l'art scénique des chanteurs et sur l'art du metteur en scène ; tantôt par la voix qui a tout à fait renoncé à les entonner, en les livrant à la dramaturgie du sanglot, à laquelle l'orchestre participe avec très peu ou pas de « larmes » (tétracorde, chromatisme, demi-tons) et en livrant souvent les pleurs uniquement à la mimique corporelle et à des cris sans intonation. Dans ce dernier cas, l'action des pleurs se substitue totalement au mot musical « je pleure ». L'« ouragan des passions », typique de l'opéra vériste³¹, se réduit en ce sens, paradoxalement, à la dimension d'un message muet, qui imite le langage non-verbal des larmes dans la vie de tous les jours.

²⁷ Giacomo PUCCINI, *Tosca / Melodramma in tre atti / libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica / Tratto dal dramma di V. Sardou* (partition), Milano, Ricordi, s.d., p. 385.

²⁸ Umberto GIORDANO, *Andrea Chénier / Dramma di ambiente Storico in Quattro Quadri / di Luigi Illica / Riduzione per Canto e Pianoforte di Amintore Galli*, Milano, Sonzogno, 1896, p. 151.

²⁹ *Andrea Chénier / dramma di ambiente storico / in quattro quadri di / Luigi Illica - musica di / Umberto Giordano*, Milano, Casa musicale Sonzogno, 1938 (livret), p. 64.

³⁰ Cf. Umberto GIORDANO, *Andrea Chénier*, partition chant et piano, p. 245-246.

³¹ Voir pour cette définition Manfred KELKEL, *Naturalisme, vériste et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984, p. 235-251.