

EMMANUELLE BOUSQUET

CONCHITA, UNE ETAPE FONDAMENTALE DANS LE PARCOURS CRÉATIF DE RICCARDO ZANDONAI

En 1910, Riccardo Zandonai écrit à son ami Lino Leonardi sa volonté de composer, avec son opéra *Conchita*, une «*Carmen* moderne»¹. Par cette déclaration, le compositeur manifeste son ambition de s'imposer dans le monde de l'opéra lyrique en Italie comme un auteur novateur. Dans ce but, il revendique avant tout de composer une œuvre personnelle:

Ce sera une «œuvre de bataille [...] j'entends par là que cet opéra est le mien, tout à fait le 'mien': et je l'aime plus encore pour cela»².

A travers ces références à l'opéra français pré-naturaliste, Zandonai sous-entend aussi son intention de réaliser un véritable «acte de rébellion» contre le mouvement veriste italien. Dans ce contexte, *Conchita*, comme le désire son éditeur Ricordi, devrait alors fonder le style propre à Zandonai, en rupture avec ses précédentes compositions³.

La modernité que veut insuffler Zandonai dans son œuvre est visible dès le choix de la part de l'auteur et de son éditeur Ricordi de l'œuvre source à l'origine du livret, un roman à succès, scandaleux, de Pierre Louÿs *La Femme et le pantin*, publié en 1898. Dans l'incipit du livret,

¹ Lettre de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi in CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 105.

² Lettre de Riccardo Zandonai à Luisa Probizer, décembre 1910: «un'opera di battaglia [...] s'intende che quest'opera è mia, esclusivamente 'mia': e anche per questo l'amo maggiormente».

³ Je tiens à remercier Diego Cescotti pour toute l'aide qu'il m'a apportée dans la recherche des sources et références qui ont nourries cet article, en particulier les articles critiques qui concernent les représentations françaises de *Conchita*.

les librettistes, Maurice Vaucaire et Carlo Zangarini, choisiront toutefois de s'amender et de refuser cette outrance de style et de situations littéraires, en précisant avoir éludé le côté obscène présent dans le roman. Ces remarques préliminaires sont tout à fait artificielles et ne reflètent en rien un soi-disant esprit moraliste des librettistes; sans doute peut-on y voir tout au plus le rôle joué encore à cette époque par la censure, à laquelle répond une certaine prudence éditoriale:

Dans cette édition, *Conchita* n'est pas et ne se veut pas une adaptation fidèle du célèbre roman *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Les auteurs ont de façon délibérée atténués le caractère originel de l'héroïne [...] ceci, pour des considérations psychologiques et esthétiques personnelles⁴.

Le livret reprend le schéma de la première version théâtrale, elle aussi plutôt audacieuse, réalisée par Pierre Louÿs et Pierre Frondaie⁵,

⁴ Incipit du livret de *Conchita* de Maurice Vaucaire et Luigi Illica: «Conchita nella presente edizione non è, né vuole essere, un fedele adattamento dal celebre romanzo, *La Femme et le pantin* di Pierre Louÿs. Gli autori hanno deliberatamente attenuato il tipo originale della protagonista [...] per considerazioni psicologiche ed estetiche del tutto personali».

⁵ *La Femme et le pantin*, adaptation de Pierre Louÿs et Pierre Frondaie, Théâtre Antoine, Paris, 8 décembre 1910, avec dans le rôle de Conchita l'actrice et danseuse Régine Badet (1876-1949) e dans celui de Mateo, Firmin Gémier; Dermoz (Bianca Romani), Bade (Madame Peres), Noizeux (Mercedes), J. Fusier (Ma Pipa), Zerra (la gitane), Rouyer (Ferber), Piéray (Le Morenito), Sailard (un banderillero), Marquet (don Ramon), Tanneur (Pablo), Loire (Miguel), Lanson (Tonio). (cf. texte complet sur www.archive.org). Régine Badet jouera Carmen en 1910 dans le film d'André Calmettes.

A propos du spectacle au Théâtre Antoine, cf. dans «Le Petit Parisien»: «Le président de la ligue contre la licence des rues avait attiré l'attention du parquet de la Seine sur le fait que plusieurs théâtres ou music hall exhibaient actuellement des femmes nues sur la scène, plainte qui ne visait point particulièrement le Théâtre Antoine et Mlle Régina Badet qui, dans *La Femme et le pantin*, danse un pas suggestif. M. Vallette, chef de la brigade mobile, se transporta la semaine dernière au théâtre Antoine et examina attentivement le costume et les attitudes de Mlle Régina Badet dans la pièce qui se joue actuellement [...] M. Vallette, disons-le tout de suite, n'a pas du tout trouvé inconvenant – en eût-il en effet pu être autrement au théâtre que dirige M. Gémier? – le déshabillé de Mlle Régina Badet. Des pieds à la taille, un maillot impeccable dissimule suffisamment les formes de la gracieuse artiste. Le haut du corps est assurément voilé avec moins de modestie. Mais s'empresse d'ajouter le constat, il n'y a rien d'excessif, ainsi qu'en témoigne l'attitude du public, qui, de toute la soirée, n'a pas fait entendre une protestation.

M. Vallette termine en remarquant très judicieusement que, dans la salle, nombre de spectatrices, qui elles, n'ont point l'excuse de tenir un rôle d'art, font preuve d'autant de hardiesse que la charmante pensionnaire de M. Gémier, ce dont nul ne paraît s'offusquer».

dont une traduction italienne avait été présentée à Venise en 1912 par la Compagnie du Théâtre Argentina de Rome avec Edwige Mrogowska dans le rôle de Concha.

Malgré ou peut-être grâce à ce côté scabreux, volontairement maintenu dans le livret, l'opéra est un succès en Italie et dans le monde, comme le souligne Giorgio Barini dans «La Nuova Antologia», le 19 avril 1912, en comparant le scandale provoqué par *Conchita* à celui que fit *Carmen*, en son temps.

Si nous tentons de comparer la modernité que représentent ces deux opéras, comme nous y invite Zandonai lui-même, nous devons le faire à travers l'étude des thèmes qui sont communs aux livrets de *Carmen* et de *Conchita*. Ces deux œuvres laissent transparaître la volonté commune aux deux compositeurs d'une recherche innovante. Toutefois, si pour Bizet, la modernité représentée par *Carmen* se traduit à travers la représentation de la réalité, anticipant sur ce point le mouvement positiviste français, pour Zandonai, comme nous le verrons plus tard, la modernité se trouve ailleurs, non seulement dans les mécanismes psychologiques représentés sur scène, si appréciés dans les théâtres européens au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, mais aussi dans les thèmes privilégiés par le compositeur dans toutes ses opéras: la femme et la nature.

A travers l'étude de la genèse des compositions opératiques de Riccardo Zandonai, en croisant la méthode génétique, centrée sur l'étude des sources de l'opéra et la méthode d'intertextualité qui est centrée sur l'œuvre, il est alors intéressant de comprendre avant tout le parcours créatif (je précise que pour la critique génétique appliquée à l'opéra lyrique, il n'existe aucune limite heuristique entre œuvre composée et œuvre représentée sur scène). Les articles qui relatent la première à Milan en 1911, ceux qui rapportent les représentations en France, en particulier à Nice, en 1914, et quinze ans plus tard, à l'Opéra-Comique, témoignent tous de cette progression. À travers ces jugements très différents dans le temps, nous pouvons mieux appréhender l'évolution des références littéraires et musicales d'une époque et/ou d'un pays et/ou d'un public et par voie de conséquence de mesurer avec conscience de la 'modernité' inscrite dans l'opéra de Riccardo Zandonai.

La vision de l'Espagne, même si elle est différente dans *Carmen* et *Conchita*, symbolise parfaitement ce désir commun de modernité. Je rappelle à ce propos que *Carmen* de Bizet est une source d'inspiration commune pour Pierre Louÿs et pour Riccardo Zandonai. Au cours d'un voyage en Espagne, Pierre Louÿs essaie ainsi de retrouver les lieux bizetiens. Il écrit à ce propos dans son journal, le 10 janvier 1895:

Après le déjeuner, nouvelle course. Je voulais voir la Plaza de Toros, pour la comparer au décor de Carmen. Déception. Après tout, le 4^e acte de *Carmen* ne se passe-t-il pas à la Grenade? H... consulté reste indécis, et d'ailleurs indifférent [...] Nombreuses promenades dans la Cale de las Sierpes; Je rappelle à H... que c'est à que don José a laissé fuir Carmen en la menant en prison⁶.

La structure narrative de *Carmen* influencera également celle du roman de Pierre Louÿs et le livret de Vaucaire (l'équilibre entre les moments de tension et de tranquillité, ou l'insertion de scènes intimistes dans les scènes de groupes). Les critiques le rappellent avec précision dans leurs articles. A propos du roman de Pierre Louÿs, un critique français écrit de la sorte dans la revue «L'Illustration», le 9 juillet 1898: «il s'agit plus d'un récit que d'un roman, un vaste récit inspiré de *Carmen*, mais l'on sent aussi l'influence de certains écrivains du XVIII^e siècle»⁷. Un autre critique ajoute dans le journal français «Le Figaro», datée du 21 juillet 1898: «*La Femme et le pantin* évoque le souvenir de *Manon* et de *Carmen*»⁸.

Charles Maurras souligne également ce lien, par delà les siècles, dans «La Revue encyclopédique», le 15 octobre 1898 à propos du style de l'écrivain:

Monsieur Pierre Louÿs, dans *La Femme et le pantin*, laisse voir une grâce sèche et finie, une discrétion, une brièveté que j'oserais presque appeler Mériméenne, bien qu'il ne faille pas abuser des grands noms. Mais le ton modéré et froid, ce ton d'une politesse presque gommée, invite encore à préciser cette analogie et peut-être cette filiation⁹.

S'il existe des nombreux traits communs entre ces œuvres, les différences restent nombreuses. La connaissance quasi scientifique que propose Mérimée de l'Espagne, résultat de plusieurs voyages d'études dans le pays entre 1830 et 1840, se retrouvent dans le livret de *Carmen* écrit par Halévy, Meilhac et Bizet – qui ne sont jamais allés en Espagne – et caractérisent les personnages et les musiques. Les images caricaturales du

⁶ PIERRE LOUÏS, *Journal de voyage en Espagne*, in Œuvres complètes de Pierre Louÿs, vol. V, Paris, Mouton, 1930.

⁷ PIERRE LOUÏS, *La Femme et le pantin*, préface et notes, Paris, Gallimard, 1985 (1^e édition), 1990. Le critique se réfère à *Manon Lescaut* et aux *Mémoires* de Casanova.

⁸ *Id.*, «*La Femme et le pantin*, c'est-à-dire qui évoque à la fois le souvenir et de *Manon* et de *Carmen*».

⁹ *Id.*

pays, qui sont quasi une revendication commerciale dans la seconde version de l'opéra, poussent à l'extrême la composition jusqu'à en faire une 'espagnolade', en particulier dans les récitatifs à la place des dialogues de la première version, écrits par Guiraud, et trahissent, en quelque sorte, la version originale de l'opéra.

À la fin du XIX^e siècle, soucieux de donner un caractère d'authenticité au roman puis à l'opéra, Pierre Louÿs et plus tard Riccardo Zandonai vont en Espagne. L'écrivain y demeure quelques mois au cours de l'année 1895, avec son ami le poète André-Ferdinand Hérold. Il écrit un journal dans lequel il décrit sa vie espagnole qui servira pour *La Femme et le pantin*: l'épisode de la rencontre avec Concha dans le train est inspiré d'une rencontre semblable de l'auteur avec une jeune espagnole le mardi 7 janvier 1895¹⁰, la visite de la fabrique de céramique, le lundi 14 janvier.

Quatorze ans plus tard, en 1909, poussé par son éditeur Tito Ricordi, Riccardo Zandonai, découvre lui aussi l'Espagne. Il visite successivement Séville, Cordoue, Madrid et Tolède¹¹. Cette expérience de voyage doit lui permettre de trouver de nouveaux éléments d'inspiration¹²,

¹⁰ P. LOUÏS, *Journal...*, le 8 janvier 1895.

¹¹ Carte postale illustrée (Séville) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, 30 mai 1909, in C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 106: «Un ricordo affettuoso da questo paese dove la vita finisce per dar luogo al sogno!» (un souvenir affectueux de ce pays où la vie finit par laisser la place au rêve); de Cordoue: carte postale illustrée (la *Mezquita* de Cordoue) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, Séville, 7 juin 1909, in Id.: «Un saluto da questa città dove l'arte araba ha profuso i suoi più grandi tesori» (Un salut de cette ville où l'art arabe a laissé ses plus grands trésors); de Tolède: carte postale illustrée (Tolède) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, Tolède, 10 juin 1909, in Id.: «Un saluto da questa città originalissima e così diversa da tutte le altre della Spagna» (Un salut de cette ville très originale et si différente de toutes les autres villes d'Espagne).

¹² Lettre de Riccardo Zandonai à Giulio Ricordi, Séville, 31 mai 1909: «Sono a Sevilla da quattro giorni, non vivo più, sogno! Questo paese ha del meraviglioso e l'impressione che io ne ho ricevuto è enorme! Tutto è musica qui: la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato, sono dei grandiosi poemi musicali: le piccole vie della vecchia città, oltremodo pittoresche nella loro strana irregolarità, le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconi pieni di fiori e i patios misteriosi, le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine minuscole che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna» (Je suis à Séville depuis quatre jours, je ne vis plus, je rêve! Ce pays est merveilleux et l'impression que j'en ai eue est énorme! Tout est musique ici: la cathédrale, l'Alcazar, la maison de Pilate, sont des poèmes musicaux grandioses: les petites rues de la vieille ville, pittoresques car étrangement irrégulières, les maisons d'une incroyable blancheur avec leurs balcons pleins de fleurs et les patios mystérieux, les femmes avec des fleurs tressées dans leurs cheveux, sont autant de moments fugaces qu'un artistes peut rassembler et reproduire avec bonheur).

différents de ceux utilisés par Bizet. Il décrit à Giulio Ricordi à ce propos des chants et des danses dont il veut s'inspirer :

Quelle joie j'ai éprouvé à entendre des chants populaires espagnols ! Ils peuvent insuffler un tel intérêt chez un artiste par leur couleur (mélodique) étrange, leurs timbres irréguliers, leurs rythmes irréguliers, certaines tonalités absolument nouvelles. Je m'étonne du fait qu'aucun artiste du nord de l'Italie n'ait pensé reproduire sur une scène de théâtre ces chants qui sont aussi typiques. Bizet lui-même qui a si bien assimilé les rythmes et les danses, a délaissé le caractère le plus intéressant de la chanson espagnole. Je vous assure, cher Commandeur, que je ne perds aucune occasion de me rapprocher de cette musique et je suis certain que je reviendrai en Italie, l'âme emplie de ces chants. Conchita sera vraiment espagnol dans son langage¹³.

Point dans cette partition de l'ibérisme conventionnel. Il transcrit dans sa partition les différents styles de musique découvert pendant son voyage. Le musicien transcrit des impressions instrumentales et vocales qu'il inscrit dans les introductions musicales. Dans le premier acte, au cours de *l'intermezzo della strada*, il insère à trois reprises, sur un temps *allegro calmo*, le bruit de castagnettes pendant quatre mesures (croche, deux double-croches, 4 croches) en alternance avec le premier thème réalisé au cor, flûte, puis aux cordes. Il y ajoute la voix lointaine du vendeur de fruits, accompagnée par le son d'une clarinette et des cordes, suivi du second thème plus léger, aux violons, flûte et harpe, avant que l'ensemble de l'orchestre reprenne ce dernier thème et qu'il ne soit confié enfin aux violons. Le compositeur insère des impressions musicales semblables dans la longue introduction de l'acte III, tableau 5 (*Le portail*). Les différents thèmes (le tourment et l'amour), traité de façon symphonique, se mêlent aux modulations d'une «voix lointaine» (ténor) sur un rythme piqué aux cordes et à celui des castagnettes, harpe et tambourin, telle une sérénade, symbole de l'amour de Mateo pour Conchita.

¹³ Lettre de Riccardo Zandonai à Giulio Ricordi, Séville, 31 mai 1909, Archivio Ricordi: «Che godimento ho provato io di fronte alle canzoni popolari spagnole! Quanto interesse possono destare in un artista con il loro colore strano, con i loro ritmi irregolari, con certe tonalità assolutamente nuove. Mi meraviglio come nessun artista italiano nordico abbia pensato a riprodurre nel grande teatro questi canti che sono eminentemente tipici. Lo stesso Bizet che ha assimilato così bene i ritmi e le danze, ha trascurato il tipo più interessante della canzone spagnola. L'assicuro, caro Commendatore, che io trascurò l'occasione di penetrare questo genere di musica e sono certo che tornerò in patria con l'animo imbevuto di questi canti. Conchita sarà veramente una spagnola nel suo linguaggio».

Ces efforts ne modifient pas cependant la représentation littéraire et musicale de l'Espagne établie depuis le XIX^e siècle. En réalité, lorsque Bizet composait *Carmen*, ce pays était déjà devenu un *topos* littéraire et ceci, depuis Mérimée et Gustave Doré, dont les illustrations accompagnaient le récit de Théophile Gautier, en 1840, et Alexandre Dumas, en 1846¹⁴. Meilhac et Halévy utilisent nombre de paroles-clés du livret dans les titres des illustrations qui inspirent à leur tour les décors et les musiques. Ils créent ce que l'on peut appeler un 'exotisme scientifique'. Bizet lui-même, rappelons-le, avait eu l'idée du récit du *Toreador* au second acte de son opéra (qui n'existe pas ailleurs et n'est pas suggéré par Mérimée) en s'inspirant d'un passage du livre de Davilliers qui rappelle l'habitude des toreros de faire le tour des tavernes: cet épisode est illustré par Doré avec comme titre «Le récit du *Toreador*». Les spectateurs avaient ainsi l'impression de découvrir la vie espagnole à travers l'expression d'une réalité, même si cette réalité était déjà transformée comparée au livre de Mérimée.

Considérant *Conchita* comme une autre *Carmen*, Zandonai accentue cette vision conventionnelle de l'Espagne, instaurée depuis Mérimée et Bizet et prolongée dans l'œuvre de Pierre Louÿs. Ce modèle est alors conçu comme une référence, cela pour ne pas mécontenter le spectateur. Mais c'est aussi pour lui un exemple d'exotisme. En effet, le drame lyrique se situe dans un cadre recomposé à partir d'éléments hétérogènes; dans le livret, le compositeur et ses librettistes insèrent des objets typiquement espagnols comme l'éventail ou la mantille, des noms de ville (*Séville, Cadix, Avila, Huelva, des formages de Murviedro*), des mots espagnols (*Anda! Olé! Olé!*), des expressions espagnols, des noms de danses (*real, pesetas, soledad, Manzanillo, Banderillero, mozita, cocido, Seguidilla, Flamenco, Zarzuela, etc.*) Zandonai aime ainsi parodier cette vision de l'Espagne. Il garde seulement des images récurrentes, presque des lieux communs littéraires, réduisant à quelques idiomes les fondements de société espagnole décrite dans le livret de Meilhac et Halévy (la famille, l'armée, l'église, la fabrique de cigares de Séville dans l'acte I et les portails d'entrée ouvragés dans l'acte III).

La *Corrida*, élément central de la dramaturgie bizetienne, symbole de l'opposition entre Don José et Carmen, jusqu'à la mort, n'est pas le fait central du drame zandonien. Il en constitue uniquement un élé-

¹⁴ Le thème de l'Espagne est aussi particulièrement utilisé dans les œuvres de cette époque avec moins de succès, cf. HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000, pp. 692-693.

ment parmi d'autres dans les dialogues passionnels entre Conchita et Mateo, au cours de la scène du *Baile*, les portraits des célèbres *toreri* et les affiches des *corride* aux murs. Le *banderillero* est aussi un personnage emblématique qui séduit Conchita dans l'acte II, scène 1.

Cette vision de l'Espagne sera applaudie par la critique lors de la représentation à Nice en 1914. George Avril écrit à ce propos dans le journal «L'Eclaireur»:

...dont on connaît trop les rythmes caractéristiques, les frémissements de tambourin, les cliquetis des castagnettes. La 'couleur locale', à dire vrai plus mauresque qu'espagnole, ne perce pas brutalement l'atmosphère harmonique de passion sensuelle créée par l'orchestre; elle y est évoquée discrètement, avec une très noble simplicité de moyens¹⁵.

A l'inverse, cette vision sera réfutée par la critique parisienne, en 1929. En référence à *Carmen*, Henry Malherbe écrit de façon définitive: «La Conchita est une petite *Carmen* d'un faux zèle, et qui, malgré sa maigre prestance, veut absolument se montrer dans des moments crus et faire grand fracas»¹⁶. Nombreuses sont les critiques qui dénigrent la vision zandonienne de l'Espagne, souvent contraire à la réalité du *topos géographique*, reprochant au compositeur de ne pas s'inspirer des compositeurs «espagnols authentiques comme Albéniz ou de Falla, mais aussi de Debussy, Chabrier, Lalo ou Bizet»¹⁷.

Dans la partition, la danse et la musique espagnoles constituent également des traits évocateurs d'une Espagne exotique. Zandonai reprend, en les modulant, les processus musicaux bizetien (motifs rythmiques, formules mélodiques, couleurs modales, quelques instruments caractéristiques ou effets mélodiques), pour caractériser le personnage de Conchita dès le premier acte; l'*arioso* de Conchita, à la fin de la première scène de l'acte I, est introduit par des mots de Dolores, d'inspiration espagnole. La cigarière module son chant par des accents forts et des notes avec accompagnement instrumental composé sur la même section mélodique de croches piquées soutenues par le rythme des castagnettes (croche, double-croche, trois croches). Conchita danse aussi sur des rythmes espagnols, rythme de *jota*¹⁸ et *flamenco* dans la scène du *Baile*¹⁹.

¹⁵ GEORGE AVRIL, *La soirée niçoise*, in «L'Eclaireur», 23 février 1914.

¹⁶ In «Temps», 13 mars 1929.

¹⁷ GUSTAVE BRET, *Spectacles - Théâtres*, in «L'Intransigeant», 10 mars 1929.

¹⁸ Ecrite sur une participation autographe de 1910 et presque abandonnée dans la partition complète la même année, ce bal est repris dans la partition pour chant et piano en 1911 et 1912 et dans la participation complète.

¹⁹ Cette danse apparaît dans la partition autographe de 1910, et très réduite dans la

Ces scènes où prédomine la danse expriment parfaitement sur le plan scénique ce que Bizet et Zandonai veulent exprimer de l'esprit espagnol: «la danse – écrit Hervé Lacombe – donne sa vitalité, ses forces, son expression musicale, qui anime les corps en un aller-retour hypnotique entre les sons et les gestes; c'est le cœur autour duquel se construit le drame et surtout une splendide figuration²⁰. Si cette vision de la danse apparaît chez Bizet comme l'expression de la vitalité, dans l'œuvre de Riccardo Zandonai devient perversion, sur le modèle de Pierre Louÿs. Dans l'acte II, Conchita réalise un bal muet et sensuel sur un air de *Flamenco*. Le corps nu décrit dans le roman²¹ est réduit, selon les didascalies du livret, aux mouvements des jambes et des bras et le mouvement du châle:

Dos à la scène, un châle de Manille entoure le corps de Conchita. Alors qu'elle se retourne, on découvre ses jambes à travers les franges [...] Le châle de Manille tombe aux pieds de Conchita; elle danse, couverte d'un petit châle noir à longues franges, laissant dénudés ses épaules, ses bras et ses jambes jusqu'au genou.

L'expression renouvelée de la modernité est visible dans cette vision. Très proche de l'esthétique décadente, le compositeur désire s'éloigner du courant naturaliste par l'expression, notamment dans le livret, d'un vérisme porté désormais à l'extrême²² jusqu'au *kitsch*. Cette mo-

partition pour chant et piano, la même année, elle apparaît de nouveau dans la partition pour danse et piano en 1910; elle est maintenue en 1912 puis fortement réduite dans la seconde version, la même année; elle est de nouveau développée dans la partition complète.

²⁰ H. LACOMBE, *Georges Bizet*, p. 700.

²¹ P. LOUÏS, *La Femme et le pantin*, chap. X: «Elle dansait toujours haletante, échauffée, la face pourpre et les seins fous [...] je la vois délicate et ardente, les yeux spirituels ou baignés de langueur [...]. Son visage empourpré était couvert de sueur, mais ses yeux brillants, ses lèvres tremblantes, sa jeune poitrine agitée, tout donnait à son buste une expression d'exubérance et de jeunesse vivace: elle était resplandissante». Pierre Louÿs compare le corps de la jeune femme à un visage attrayant: «il y avait des sourires dans les plis de sa hanche, des rougissements de joue au tournant de ses flancs: sa poitrine semblait regarder en avant à travers deux grands yeux fixes et noirs [...] mais là, par une révélation, je voyais les gestes, les frissons, les mouvements des bras, des jambes, du corps souple et des reins musclés naître indéfiniment d'une source visible : le centre même de la danse, le petit ventre noir et brun».

²² Cet usage de l'extrême se retrouve dans le livret, en particulier dans le ton familier des femmes, les mots excessifs, leurs rires, leurs paroles et les gestes violents, les hurlements et l'usage de la langue parlée. Les scènes de groupes sont traitées de façon bien plus réaliste que dans le roman. Dans le récit de Pierre Louÿs, le travail des cigarières et l'objet qu'elles fabriquent sont «une source de volupté

dernité se mesure déjà dans le scandale que fut *Conchita*, comme celui de *Carmen* à sa création²³. Nicola D'Atri dans «Il Giornale d'Italia» écrit un article très positif sur l'art du jeune compositeur, car il voit en lui une possibilité de renouvellement de l'art lyrique alors que d'autres critiques questionnent le livret qui, selon eux, présente l'histoire de *Conchita* de façon trop réaliste et immorale. Pour Gino Gori dans le «Tirso» de Rome, le drame est stérile, écrit dans une langue vulgaire. Il compare le livret à un marais stagnant, sans véritable personnage, sans vie intime ni atmosphère. Cette vision très sévère est aussi celle de Lionello Spada, dans la «Vita», le 25 mars 1912, quand il critique à la fois le roman de Pierre Louÿs et l'opéra de Riccardo Zandonai: «porter sur la scène lyrique tout ce *luridum* qui ne serait pas même écouté dans le plus petit théâtre de *pochades*, je crois que cela a été une erreur phénoménale et impardonnable. Et ce livret obscène, immoral, ne contient même pas de vers passables»²⁴. L'opéra sera de plus la source d'un scandale quelques jours avant sa représentation à Covent Garden²⁵. La scène du châle est trop semblable à celle des sept voiles dans la *Salomé* de Richard Strauss qui avait été censuré précédemment au Metropolitan de New York.

A travers les articles cités précédemment, ce sont surtout des raisons morales qui suscitent ces condamnations sévères à propos du livret. L'amour qui unit les deux protagonistes du drame, à travers lequel la femme doit dominer son amant pour être adorée, mais dans le même temps a besoin qu'il l'a frappe pour l'aimer, choque les contemporains de Zandonai. Des modifications seront plus tard apportées au livret pour faire de *Conchita* une héroïne certes provocante mais scéniquement présentable. Dans la scène du *Baile*, *Conchita* aurait dû, si le roman de

nouvelle inventée à notre époque moderne» que l'auteur exalte quand il décrit: «je croyais voir toutes ces mains actives se fabriquer à la hâte d'innombrables petits amants en feuille de tabac». Dans l'opéra de Zandonai, les paroles sont moins licencieuses. La scène des cigarières est traitée de façon plus réaliste. Les compagnes de *Conchita* dénoncent le travail harassant s'opposant aux mots «hur-lés» (comme indiqué dans la partition) de la surveillante. En utilisant des mots violents («tabac infâme.../Métier infâme») *Conchita* devient la représentante des cigarières qui reprennent les questions de la jeune espagnole.

²³ H. LACOMBE, *Georges Bizet*, pp. 701-705.

²⁴ («portare sulla scena e sulla scena lirica tutto quel luridume che non verrebbe accolto nemmeno in un infimo teatro di *pochades*, credo sia stato sbaglio fenomenale, imperdonabile. E questo libretto sconcio, immorale, non contiene nemmeno versi passabili»).

²⁵ Cf. lettre de Riccardo Zandonai à Tito Ricordi, Londres, 12 juin 1912, chez Archivio Storico Ricordi.

Pierre Louÿs avait été respecté, être nue sur scène. Elle le sera dans le film *La Femme et le pantin*, présenté en 1928²⁶.

L'opéra fut pourtant un succès public à cause ou grâce à ces aspects scabreux, comme le souligne Giorgio Barini dans «La Nuova antologia» le 19 avril 1912, se référant à *Carmen*:

Il n'est pas nécessaire de s'arrêter sur la soit-disant immoralité du sujet: certains, il est vrai, se sont scandalisés pour quelque scène déclarée trop osée et dangereuse (pour qui?), alors que d'autres déploraient probablement dans leur cœur, le manque d'exhibition, de nudité, dans la scène de la danse; mais d'autres cris plus forts encore, furent poussés contre le verisme de *Carmen*, désormais accepté sans plainte par les publics les plus réservés²⁷

Les articles parus en 1914 en France témoignent du succès qu'a obtenu l'opéra et parlent de la 'couleur locale' traitée de façon personnelle par le compositeur, comme l'écrit Jean Griff²⁸ dans «Le petit niçois» ou Georges Avril dans «L'Éclair»²⁹.

Ce ne sera pas le cas dans les articles de 1929 pour la représentation de *Conchita* à l'Opéra Comique. Ces articles présentent le changement notable du goût du public entre les deux guerres; ce dernier se tournerait désormais vers un art considéré comme national, soutenu en cela par la Société des Auteurs, qui doit renouveler l'art lyrique, de retirer

²⁶ *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli avec Conchita Montenegro, Raymond Destac, Jean Dalbe, Henri Lévêque, André Canti, musique originale de G. Van Parys, P. Parès et E. Lavagne.

²⁷ («Non è necessario fermarsi sulla così detta immoralità del soggetto: certi, è vero, si sono scandalizzati per qualche scena dichiarata troppo oscena e pericolosa (per chi?) mentre altri si lamentavano nel loro cuore la mancanza di esibizione, di nudità, nella scena del ballo; ma altre grida più forti ancora furono spinte contro il verismo di *Carmen* ormai accettato senza pianto dai pubblici più riservati»).

²⁸ JEAN GRIFF, *Une Grande Première au Casino Municipal*, in «Le petit Niçois», 23.2.1914: «Ce souci d'être lui-même, nous le retrouvons encore dans la sobriété avec laquelle M. Zandonai a usé des réminiscences espagnoles. Vous ne trouverez, chez lui, ni abus de castagnettes ni excès de ritournelles ni même l'emploi de certaines exaspérantes cadences [...] Sa musique peut-être languide ou violente, puisque nous sommes au pays de l'amour et qu'il s'agit d'une œuvre de passion exaspérée; mais elle n'est jamais espagnole au sens banal que nous pouvons donner à ce mot».

²⁹ GEORGES AVRIL, *La soirée niçoise* in «L'Éclair», 23 février 1914: «La 'couleur locale', à dire vrai, plus mauresque qu'espagnole, ne perce pas brutalement l'atmosphère harmonique de passion sensuelle créée par l'orchestre [...] C'est là une partition où s'affirme un tempérament exceptionnel de musicien dramatique et nous serions surpris si par la suite, après l'éclatant succès de Nice, «La Femme et le pantin» ne connaissait pas en France la carrière triomphale que *Conchita* poursuit en Italie».

des théâtres français l'exclusivité de leur répertoire. Le lien avec l'opéra italien semble être désormais plus commercial qu'artistique. Dans ce contexte, les choix de Ricordi des œuvres présentées en France, seront fortement critiquées comme le sera le mouvement vériste et Zandonai lui-même, considéré par la critique comme un «néo-vériste», et dont le style se rapprocherait de celui de Charpentier dans *Louise*. Paul Bertrand écrit dans «Le Ménestrel»:

Quoi qu'il en soit, c'est ainsi qu'après *Résurrection* de M. Alfano, voici de M. Zandonai. De *La Bohème* à *Résurrection* la chute était sensible. De *Résurrection* à *Conchita* l'effondrement est si complet qu'il ne semble pas qu'on puisse désormais tomber plus bas³⁰.

Les scènes scandaleuses de *Conchita* ne sont plus considérées comme telles par la critique qui signale en avoir vu de pires dans des scènes de *music-hall* et au cinéma. *Conchita* devient une petite *Carmen* comme l'indique Louis Aubert dans «Paris-Soir»:

La Femme et le pantin est une *Carmen* domestiquée, qui ne s'aventure ni chez Lillas Pastia ni dans les montagnes avec les contrebandiers et qui n'a de l'émancipation que le désir. Elle ne mourra sans doute pas sous le couteau: on aime mieux penser qu'elle prendra un jour sa retraite d'employée des manufactures, avec la médaille des bons serviteurs. C'est alors seulement qu'elle songera à se hasarder hors de Séville, avec son Mateo assagi, lui aussi. Ils feront le tour des remparts, et entreront avant le coucher du soleil, de peur de prendre froid³¹.

Cet opéra témoigne d'une réalité artistique qui n'est pas celle de l'opéra bizétien mais bien celle de la société de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle en Europe, d'une liberté féminine scandaleuse et appréciée. Puccini en avait eu l'intention quand il avait refusé de mettre en musique le musique de Pierre Louÿs, jugeant le livret écrit par Maurice Vaucaire de style trop français, avec une héroïne trop innocente. Le critique Gasco dans «La Tribuna» écrit: «La spasmodique évolution du drame musical à notre époque à l'exaltation de certaines femmes terriblement perverses: Salomé, Conchita, Turandot, qui personnifient respectivement la nécrophilie, le masochiste, le sadisme»³². Cette vision de la femme sera moins acceptée dans l'après-guerre.

³⁰ PAUL BERTRAND, *La semaine musicale. Opéra-Comique. - La Femme et le Pantin (Conchita), opéra en quatre actes et cinq tableaux tiré du roman de Pierre Louÿs par Maurice Vaucaire; musique de M. Riccardo Zandonai*, in «Le Ménestrel», 10.3.1929.

³¹ LOUIS AUBERT, *Le Femme et le Pantin*, in «Paris-Soir», 13 janvier 1929.

³² ALBERTO GASCO in «La Tribuna», 25 février 1930: «La spasmodica evoluzione del

Sa virginité est symbole de son indépendance et le refus de tout lien imposé (argent), comme devient aussi essentiel le masochisme pour maintenir l'amour dans un espace de jeu. Ce personnage de 'fille en fleur' objet du désir est le personnage central du drame. Il fonde le sentiment amoureux de Mateo. Il commande ses gestes et ses pensées. Conchita devient pour Don Mateo un objet de désir qui veut la protéger dans une «forêt» de roses – première évocation de cette image protectrice et permanente de la part de Zandonai – qui limitait encore dans la présence de la fleur, un unique objet de domination:

MATEO

De ta bouche le rouge
La fleur baiser que tu me donnes
Pour mieux me refuser amour
Le jour où tu t'abandonneras³³.

Pour devenir objet de désir charnel:

CONCHITA

Pour tous tes pleurs
Tu prendrais mon amour
Cette fleur
Que j'ai gardé immaculée³⁴.

Et plus tard:

CONCHITA

Prends-moi: je suis ta chose
La fleur de beauté
Que tu as foulée
Renaîtra sous tes caresses³⁵.

Dans l'Espagne colorée et ensoleillée, Conchita exerce son pouvoir sur Mateo comme dans l'œuvre littéraire de Masoch, *La Vénus à la fourrure*, Wanda exerce le sien sur Séverin. Conchita devient alors une déesse

dramma musicale odierno abbia portato all'esaltazione di alcune figure muliebri terribilmente perverse: Salomè, Conchita e Turandot, che personificano rispettivamente la necrofilia, il masochismo e il sadismo».

³³ *Conchita*, acte I, tableau II, scène 5: «Mateo: Della tua bocca il rosso / il fior di bacio or tu mi dai / per meglio rifiutarmi amore / il dì che t'abbandonerai».

³⁴ *Conchita*, acte II, tableau IV, scène 4: «Per tutto il pianto che tu piangi / Tu prenderesti il mio pegno d'amore / Questo mio fiore / Ch'io ho serbato immacolato».

³⁵ *Conchita*, acte IV, scène 2: «Prendimi: io son tua cosa: / il fiore di bellezza / che hai calpestato, / rinascerà sotto la tua carezza!».

païenne, sacralisé par Mateo. C'est la nature de l'union masochiste qui justifie l'attraction infinie et réciproque de Mateo pour Conchita et de Conchita pour Mateo. Il ne laisse aucune ambiguïté sur le sens final de l'opéra. L'équilibre est atteint dans la douleur:

CONCHITA

O Mateo, comme tu m'aimes
 Ah pardonne-moi: je t'aime moi aussi
 Tu m'as fait tellement de mal
 Mais c'était si doux³⁶

Conchita, après *Carmen*, témoigne d'une expression renouvelée de la modernité. En cherchant à traduire l'expression poétique de la réalité dans le théâtre lyrique, sans oublier les conventions des courants stylistiques antérieures, comme au temps de Bizet, en insérant dans le genre de l'opéra comique le langage original de *Carmen*, désigné comme un «renouveau conservateur»³⁷, le compositeur s'approche d'un certain modernisme modéré de la génération des années 1880. *Conchita* comme *Carmen* en son temps devient un élément d'articulation entre le passé et l'avenir, entre les conventions (qui facilitent le lien avec l'opéra) et la modernité. Ces héroïnes, chacune inscrite dans leur époque, personnifient également un archétype moderne. Leur destin est différent – il entraîne Carmen vers la mort alors qu'il permet à Conchita de s'insérer dans un cycle – mais le fondateur d'un modèle qui va au-delà de la réalité pour exprimer, à travers la création, le jeu éternel des pulsions de vie et de mort.

En écho à *Conchita*, les œuvres postérieures seront les réponses du compositeur aux questions faites à la modernité. A l'image du compositeur qui affronte d'un côté une réalité politique et artistique mais en accepte de l'autre les règles, les héroïnes des premiers opéras s'opposent à l'ordre social et culturel symbolisé par l'absence du père dans *Conchita*, et plus tard dans *Francesca da Rimini*, la figure de l'Empereur dans *Melenis*, sans rompre véritablement avec les normes artistiques.

Le croisement des cultures méditerranéenne, mitteleuropéenne et scandinave dans *I Cavalieri d'Ekebù* et *Giuliano* fera ensuite exploser, d'une certaine façon, le cadre des nations si présent entre els deux guerres et permettra à Zandonai de rompre en partie avec les conventions

³⁶ *Ivi*: «O Mateo, come tu mi ami! / Ah perdona: t'amo anch'io... / Tu mi hai fatto tanto male! / Ma era dolce...».

³⁷ Cette expression est utilisée pour la première fois par le critique Saint Valéry; cf. HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet*, p. 277.

sociales et artistiques pour atteindre un intime universel, soumis à d'autres principes (dans *Giuliano*). Le paradoxe de ces choix que nous retrouvons dans le parcours sinueux de sa création d'artiste de frontières soumis à l'enfer perpétuel du choix entre son pays d'élection, l'Italie, et son pays natal, le Trentin Haut Adige, qui traduisent le doute, la tentative d'isolement, l'expression d'une mélancolie.

L'auteur nous fait ainsi comprendre que toutes les frontières géographiques, culturelles, morales, font écho aux moments historiques cruciaux, la fracture de la Première Guerre mondiale pour Zandonai. Ils définissent et menacent dans le même temps l'intégralité de son être. Cette tension que seul le drame lyrique permet de dépasser et de symboliser sans que gagne, de façon décisive, la partie destructrice qui a comme conséquence les frontières intérieures, est présente dans la création zandonienne.

A l'inverse des avant-gardes qui veulent faire table rase du passé, Zandonai s'insère dans la modernité essayant de retrouver un premier état du monde qu'il transpose, à travers ses opéras, à celui de la scène et qui le lie à son intimité. Le jardin-forêt des roses des plaisirs masochistes de Conchita où la jeune fille apparaît sous les traits d'une Vénus humaine, le jardin mortifère plein de roses où est enfermé *Melenis*, le jardin d'un amour de *Francesca da Rimini* sont assimilables à un paradis qui se perpétue dans le paysage originel et maternel des montagnes et des forêts refuges de *I Cavalieri d'Ekebù* et de *Giuliano*. La recherche du «centre du monde» est aussi celle d'un «paradis original», un lieu qui n'est pas encore dévasté par les changements de l'histoire humaine, où se tient 'l'homme réel'. Les œuvres lyriques, parmi lesquelles *Conchita*, permettent ainsi d'accéder directement à l'intimité créatrice du compositeur. Ils deviennent non seulement l'expression de son imaginaire, elles sont aussi la représentation abstraite de lui-même.

