

EMMANUELLE BOUSQUET

DEVOILER *FRANCESCA DA RIMINI* A TRAVERS SES MISES-EN-SCENE

ABSTRACT - Through the evidence seen in the films of the various stage productions of Zandonai's masterpiece, different interpretations of this work, made over the years, are analysed and comparisons drawn between the vision of d'Annunzio and that of Zandonai.

Francesca da Rimini est l'opéra phare de Riccardo Zandonai, celui qui a remporté le plus de succès et celui qui a été le plus joué depuis sa création¹. Pour ce motif, l'étude de cet opéra est essentielle pour comprendre le parcours créatif du compositeur depuis les premières traces de l'élaboration de l'œuvre jusqu'aux multiples témoignages de sa réception dans le temps.

Sur les premières représentations de l'œuvre nous possédons des témoignages écrits (lettres, comptes-rendus, critiques) et quelques photos de scène des costumes et des décors. 23 articles sont répertoriés pour la Première de l'opéra le 19 février 1914². Leurs titres témoignent déjà du succès de

¹ Pour les dates de représentation, cf. BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1978, pp. 372-387 et *Francesca da Rimini*, «Avant Scène Opéra» n. 259, Paris, novembre-décembre 2010, pp.116-122 et pp. 102-115.

² *Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai - il grande successo al Regio di Torino*, «Il Corriere della Sera», 20 février 1914; *Paolo e Francesca del M° Zandonai - il successo al Regio di Torino*, «Il Corriere d'Italia», 20 février 1914; *La «Francesca da Rimini» al Regio di Torino - le liete accoglienze del pubblico*, «La Vita », 21 février 1914. Les chroniqueurs de «Il Secolo», «La Stampa», «La Sera», «Il Corriere della Sera», «La Gazzetta del Popolo», dans des articles datés du 19 et 20 février 1914, rapportent ensuite, avec minutie, l'exaltation croissante des spectateurs, au cours même de la représentation: plus chaleureux au balcon qu'au parterre, le public aurait rappelé à cinq reprises Zandonai, dès la fin de l'acte I, et, pendant l'entracte, au foyer, il aurait

l'opéra. Ils signalent la notoriété désormais acquise par le compositeur en Italie auprès des critiques et du public.

Le nombre élevé de représentations, dans la péninsule comme à l'étranger et les nombreux articles élogieux publiés lors de ces représentations démontrent par ailleurs l'indéniable succès de l'opéra dans l'entre-deux-guerres. L'œuvre est ainsi montée successivement à Milan, Rome, Naples, Turin, Trieste, Bologne, Bari, Gênes, Palerme, Naples, Pesaro, Venise et Florence. L'opéra est aussi très largement représenté à l'étranger, au Brésil, en Argentine (Buenos-Aires, 1932), en Allemagne (Dortmund, 1939), aux États-Unis (New York, 1916), en Égypte (Le Caire, 1923 et 1931), en France (Nice), en Belgique (Bruxelles où à cette occasion le livret en français est écrit par Maurice Vaucaire), enfin au Portugal et en Suisse.

En dehors des frontières, le spectacle connaît un succès identique à celui rencontré en Italie. Ainsi le chroniqueur du «Journal du Caire», comme ses homologues italiens, souligne les qualités de l'opéra, à la suite de sa représentation, en 1923, au Théâtre Royal du Caire. L'opéra est également donné au mois de novembre 1923 à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie où il est célébré avec la même unanimité par les critiques, au point que cet ouvrage devient l'exemple même du drame italien, au même titre que *Tosca* de son rival Puccini, avant d'être reconnu comme l'œuvre singulière du compositeur lui-même. Dans les éditions datées du 10 et 11 novembre 1925, François Rasse dans «Le Soir», Paul Gilson dans «Le Midi», Ernest Closson dans «L'Indépendance Belge» relatent le succès remporté par l'opéra, rejoints par Mangin dans sa chronique de «La Vie Bruxelloise»³ soulignant l'intérêt théâtral de l'opéra, de veine clairement italienne et son côté spectaculaire :

Disons tout court que l'entreprise paraît heureuse à la fois en son objet et dans sa manière : l'ouvrage éveille et fixe l'intérêt : « il est bien théâtre »,

commenté l'acte de façon favorable. Les spectateurs poussent ensuite trois vivas pour le deuxième acte, rappellent à trois reprises le maître dès la fin du chant de Paolo, pour le féliciter du troisième acte, et, au tomber du rideau, ils acclament, entre autres passages du dernier acte, l'intermède entre les deux tableaux ainsi que le finale. La réussite du spectacle et la célébrité du compositeur se mesurent également aux nombreuses personnalités que les journalistes remarquent, mêlées au public. Outre la présence de la princesse Laetitia et celle de la duchesse de Gênes, on note celle des musiciens Giordano et Alfano, de Mingardi du théâtre de la Scala, celle de Tito Ricordi et de sa famille, de Riccardo Sonzogno et celle des correspondants de nombreux journaux italiens. Plusieurs proches de Zandonai dont Luigi Zandonai, Giovanni Giovannini, Damiano Chiesa, Lino Leonardi, Tancredi Pizzini, Lino Bevilacqua, Emilio Santuari, Nino Bazzani, Pierino Marzani assistent à la première.

³ H. MANGIN, *Francesca da Rimini*, «Le Peuple», 10 novembre 1923.

comme on dit dans l'argot parlé sur le plateau ; ses défauts eux-mêmes seront, à beaucoup, plus sympathiques encore que ses qualités : les amateurs de drames ne dédaignent pas, en effet, les mortalités intensives, qui sont en honneur chez les Italiens : tout comme dans la «Tosca», il y aura au cours de l'action, quatre cadavres, d'importance graduée ; avec derechef, ce grand frisson d'épouvante qui ressuscite l'ère sanglante des Mérovingiens [...]. Le public fit à cette œuvre nouvelle un accueil vigoureusement sympathique, séduit d'abord par l'intérêt du sujet, il fut bien vite conquis par le mouvement et les coloris du spectacle. Les 1^{er} et 3^{ème} actes ont fait spécialement l'objet d'ovations réitérées, où l'orchestre et les chœurs prenaient leur large part.

Le nombre de représentations baisse largement après la Seconde Guerre et, par conséquence, les témoignages de réception. L'évolution des techniques a permis toutefois de diversifier les témoignages, écrits, audio et surtout vidéo :

- RAI (1960) : document en noir et blanc et en *play-back* sur une bande-son pré-enregistrée lors d'un concert public. Marco Lanfranchi, pionnier des captations, multiplie les mouvements de caméras. Il fixe les duos sur plans rapprochés et ainsi ajoute d'autres images comparées à un opéra filmé dans un théâtre. Architectures légères pour décor. L'enregistrement reste cependant très daté.
- Vérone (1980) : architecture imposante de briques rouges et végétation foisonnante. Les costumes s'inspirent directement des peintures préraphaélites de Dante Gabriele Rossetti dans une chorégraphie assez imposante. La scène de la bataille (acte II) dans l'escalier de la tour avec lumières rouges de la bataille est saisissante.
- New-York (1984) : 68 ans après le début à New York (décembre 1916), la nouvelle version est spectaculaire. Première scène: la porte en fer qui sépare le palais du jardin rappelle des motifs décoratifs à la Tiffany, avec du marbre noir et des décorations dorées qui renvoient au Vittoriale (l'arc à fleurs, le centre floral, le tombeau) ; la scène entre Francesca et Paolo avec des parois obscures et des lumières lunaires à travers une fenêtre d'où on aperçoit la mer; les costumes de Franca Squarciaripino rappellent l'Art Nouveau avec ses broderies florales.
- Palerme (1995) : la valeur est surtout documentaire, avec Raina Kabai-vanska et José Cura. L'architecture est composée de quelques éléments en bois et de rideaux.
- Macerata (2004) : la vision proposée par Massimo Gasparon (des tissus très riches, une architecture simple, la dilatation de l'espace) rappelle les mosaïques de Ravenne (la litanie des femmes à San Vitale), mais des tableaux très statiques et le *kitsch* des scènes intimes soulignent, comme

au premier acte une réminiscence de Strauss. Interprètes : Daniela Dessì e Fabio Armiliato.

- Paris (2011) : on en parlera ci-dessous.
- New-York, MET (2013) : reprise de la mise-en-scène de 2004.

Sandro Cometta critique l'ensemble des captations en ce qui concerne «l'incapacité des metteurs en scène [...] de rendre vivante l'œuvre de Zandonai, de sortir d'une esthétique figée qui tente de concilier le monde de d'Annunzio avec une vision du Moyen-Age qui depuis des décennies ne cesse d'évoluer. Cette incapacité condamne la plupart des mises en scène de *Francesca* à vieillir très vite»⁴.

La mise en scène de l'opéra dans le temps n'a pas connu de différences de lecture essentielles, même dans les versions les plus récentes données à l'Opéra de Paris, en 2011, et au MET en 2013. Plusieurs raisons de nature sociologique peuvent en partie expliquer cette cohérence entre les versions: une méconnaissance relative, notamment du public français actuel (Paris, 2011), pour les opéras dit véristes, qui oriente le metteur en scène vers une illustration quasi didactique de l'œuvre; un goût pour une lecture fidèle du répertoire dans certains théâtres d'opéras tels que celle de Macerata (2004) et du MET (1984, 2014).

La similitude des lectures est également liée à la structuration dramaturgique particulièrement homogène de l'œuvre : les différentes mises-en-scène sont guidées par un ensemble de didascalies détaillées (reprises dans leur intégralité des didascalies de Gabriele D'Annunzio écrites pour sa pièce de 1901) et une adaptation de la pièce de théâtre en opéra bien élaborée par Tito Ricordi qui utilise simultanément une progression linéaire et une forme cyclique du récit.

Cette structuration privilégie l'expression de la cohérence du sens inscrite dans une vision très esthétique de l'œuvre, à travers le principe de synthèse des éléments dramaturgiques (musique, texte, mise-en-scène) revendiqué par Zandonai.

Dans un contexte de célébration de la nation, à la veille de la Première Guerre mondiale, cette œuvre symbolise une union patriotique rêvée entre un public, son auteur, D'Annunzio, et un compositeur, Riccardo Zandonai. Elle rend ainsi hommage aux fondements mêmes de la culture italienne, à ses artistes et à ses écrivains illustres (le thème de *Francesca da Rimini* s'inspire de deux textes du XIV^e siècle, le chant V de l'*Enfer* de la *Divine comédie* de Dante et une nouvelle inspirée de l'histoire de *Francesca* attribuée à Boccace et objet d'une nouvelle publication au XIX^e siècle).

⁴ SANDRO COMETTA, *Vidéographie, Francesca da Rimini...*, pp. 111-115.

Cet ancrage dans l'histoire et la culture italiennes assure à l'auteur, Gabriele D'Annunzio, comme au compositeur, Riccardo Zandonai, une légitimité nationale. Tous deux intègrent en même temps ce récit dans un mouvement artistique attentif à la restitution d'une époque. Il ne faut pas voir, pour autant, dans cet effort, le souci d'une restauration purement archéologique mais bien, comme le suggère D'Annunzio dans sa pièce de théâtre, et en particulier au travers des didascalies, la représentation d'une Italie immuable, célébrée sur scène, qui rassemble les acteurs comme le public, dans un même théâtre, tous unis dans une même célébration.

Cette adhésion explicite de Riccardo Zandonai à l'art dannunzien se renforce dans la création à travers les principes de synthèse des éléments dramaturgiques, en écho aux principes wagnériens d'art total (il fait un modèle à égaler : « Qui sait si ce ne sera pas un *Tristan et Isolde* italien », écrit-il à son ami Leonardi, en 1912), en particulier à travers la mise en espace qui est également source essentielle de rapprochement entre l'œuvre zandonienne et dannunzienne.

Il faut ajouter à ces éléments d'analyse, un attrait de la part du compositeur pour l'usage du *kitsch*, comme élément de démarcation et de dépassement face aux mouvements artistiques de son époque.

Puisant ses exemples dans l'art italien de cette même époque, Umberto Eco définit le *kitsch* comme « ce mélange que les artistes s'évertuent à réaliser de ce qui relève des principes d'un art classique, en ce qu'il a de plus aristocratique, facilement reconnaissable et donc 'consommable' par la masse ».

Mettre en valeur l'usage du *kitsch* dans l'œuvre de Zandonai permet de donner corps à des éléments éparses de son inspiration pour ses premiers opéras (même si cette inspiration est tempérée à travers l'adaptation de chacune des œuvres) :

1. Cet usage donnerait une cohérence aux choix des œuvres premières : l'exagération de l'écriture littéraire en ce qui concerne *Conchita* (le traitement du personnage, l'exagération des dialogues), *Melenis* (choix de la pièce de Louis Bouilhet avec une écriture hyper sophistiquée et utilisation à l'extrême des litanies de noms de poissons etc.), *Francesca da Rimini* (choix de l'écriture dannunzienne, maintien des didascalies, témoignage de ce goût sophistiqué pour une écriture minutieuse et extrême dans ses usages de la description des décors et des personnages), *Giulietta e Romeo* (dans la même lignée de *Francesca* mais peu inspiré, ce qui peut expliquer le relatif échec de l'œuvre et le peu d'adhésion du public).
2. Cet usage du *kitsch* serait d'une part une réponse de Zandonai aux différents mouvements de l'époque, Futurisme en tête ; il permettrait

d'autre part le dépassement du vérisme dont le mot d'ordre est de traduire sur scène le réel à travers des faits, des actions et des sentiments alors que l'usage du *kitsch* permettrait de sublimer le réel.

3. L'utilisation du *kitsch* renforcerait par ailleurs le lien entre artiste et public. L'expression du détail alliée à l'exagération des procédés dans la musique, les dialogues, les décors ou la mise en scène doit aboutir à une adhésion renforcée du public (et non une éducation prônée par l'art avant-gardiste).

Son utilisation est d'autant plus facilitée que les nouvelles technologies participent à l'excès qui le caractérise : l'usage de plus en plus innovant des lumières⁵ et l'intérêt accru pour le cinéma bientôt concurrent dans les spectacles lyriques ; ce qui oblige l'accentuation du caractère 'total' des œuvres et le renforcement des effets à travers la mise-en-scène, en accélérant le rythme des scènes et surtout en stigmatisant le réel par l'accumulation de détails scéniques.

Bien que proche, dans son rôle métaphorique, de l'usage qui en est fait à l'époque médiévale, âge d'or de la civilisation italienne, l'usage du symbole utilisé dans la scénographie dannunzienne tourne pourtant au pastiche et s'accorde à l'expression du *kitsch*. Il ne recouvre plus, alors, la même signification. Tout comme dans l'acte II et IV la coupe de vin est représentation d'une eucharistie mais aussi de l'enchantement amoureux, dans les actes I et III, le groupe de jeunes filles qui apporte des guirlandes de narcisses blancs et de violettes tenues par un fil d'or, projections médiévales chrétiennes de la pureté et de la croyance dans la foi, suscite de fait le désir et l'amour terrestre des héros du drame plus que celui d'une transcendance divine⁶.

Parmi les représentations les plus récentes dont nous possédons des images, celle du Metropolitan Theatre, en 1984, avec Renata Scotto et Placido Domingo, redonne vie à cet élan *kitsch* début de siècle (Fig. 11, p. 208: New York, reprise de 2013 avec la mise-en-scène de 1984).

⁵ Il faudra cependant attendre l'entre-deux-guerres pour que les avancées en ce domaine proposées par l'école allemande d'architecture ou des scénographes tels que Edward Gordon Craig – opposé au vérisme et l'historicité, et centré sur la symbolique des personnages – puissent rivaliser avec les toiles peintes. Des avancées souvent refusées par les éditeurs et les théâtres et cela malgré l'intérêt que les compositeurs portent à ces évolutions.

⁶ L'affiche en couleur de Giuseppe Palanti représentant Francesca et Paolo enlacs présente bien plus le désir dans un style fin-de-siècle qu'il n'insiste sur la dimension mystique de l'œuvre.

La version de l'opéra donnée à l'Opéra Bastille, en 2011, mise en scène par Giancarlo Del Monaco avec Roberto Alagna et Svetla Vassileva l'est encore plus dans le sens où elle cumule, dans une mise en abîme, la vision *kitsch* dannunzienne et la réélaboration du metteur en scène, à partir du visage de D'Annunzio projeté en transparence sur le rideau de scène. Le décor reprend des éléments parmi les plus incongrus de la villa dannunzienne (décors muraux, citrouille en verre, multiplication des éléments floraux, prou de corvette militaire), les costumes rappellent à la fois l'intemporalité de l'intrigue et les références à la légende de Tristan et Iseult (duo entre Paolo et Francesca). L'ensemble doit présenter au public du XXI^{ème} siècle, cent ans après la première représentation de l'opéra, la volonté de D'Annunzio et celle de Zandonai d'inscrire cette œuvre dans un art total, poussé à l'extrême dans l'expression des éléments dramaturgiques (Fig. 10, p. 208).

Faisant fi du vrai et du factice, de la beauté et de la laideur, de l'ancien et du moderne, l'inspiration du poète D'Annunzio est très symboliquement et en totalité rassemblée dans la villa qu'il occupe près du lac de Garde, le *Vittoriale degli Italiani*. Elle est, telle une scène de théâtre, le lieu central de sa pensée tout entier consacré à rendre visible, palpable, sa 'représentation totale' du monde. Mais là où l'esthétique depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance et plus tard celle de Richard Wagner – dont D'Annunzio n'a jamais caché les influences – renvoie à un possible ordonnancement du monde, c'est la fonction purement poétique, sans ordre apparent, des accumulations *ad infinitum* qu'ils entassent dans la vie comme dans ses pièces de théâtre devenues livrets d'opéras qui nous interpelle ici. Et c'est bien un culte pour l'exceptionnel, très 'aristocratique', si cher à D'Annunzio, qui nourrit ces précieuses collections tout autant que ses œuvres théâtrales perdues dans une nature-jardin totalement recomposée. L'exagération des scénographies florales dannunziennes utilisées à cette époque au théâtre comme à l'opéra met ainsi en évidence un goût *Liberty* très prononcé. Cette nature reconstruite sur scène et artificielle dans sa représentation qui fonde l'Art Nouveau, est à cette époque un des éléments du *kitsch* européen particulièrement prisés par le public. Le théâtre lyrique symbolise en effet bien plus qu'un lieu social, il est aussi un lieu d'utopie où se mêlent des imaginaires multiples: celui des acteurs de la création mais encore des publics. Il est un espace géographique qui concentre les bouleversements historiques et intimes de ceux qui le peuplent. Dans l'espace européen à cheval entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, ce lieu idéal ne cesse d'être questionné, modifié, renouvelé. En Italie, le lieu théâtral devient le témoin des bouleversements sociaux, politiques et artistiques auxquels, comme nous l'avons précisé précédemment, sont confrontés les artistes. Nous revenons, par ce biais, aux origines de l'opéra, c'est-à-dire une représentation du monde. Cet idéal est

repensé en ce début de XX^{ème} siècle à travers l'union des subjectivités, celle des acteurs du processus créatif (compositeur, librettiste, metteur en scène, entre autres) et du public, et cela afin d'obtenir une adhésion universelle, au-delà du temps, de l'espace et des modes. Pour Riccardo Zandonai, la scène cumule ses inspirations. Contrairement aux avant-gardes qui verront dans le lieu théâtral l'espace rétrograde à bannir de toute modernité, l'espace théâtral – le bâtiment comme la scène – demeure, aux yeux du compositeur, comme à ceux de beaucoup d'autres, mais toutefois sans beaucoup d'avenir, un lieu cathartique de l'altérité sociale et individuelle.

Cette mise en scène a été incomprise et décriée par le public lors de la Première et par la critique⁷. Preuve en est, ces différentes critiques publiées au lendemain des représentations parisiennes :

[...] Il reste la mise en scène... Moins on en dira, mieux ça vaudra. Que Giancarlo del Monaco aime les lectures illustratives, certes ; mais qu'il se contente d'un décor colossal et lourdaud pour y caser les chanteurs avec une imagination de Playmobil : quel gâchis ! «Ce chef-d'œuvre inconnu aurait dû le rester», perruchait un élégant, à l'entracte. Monsieur, pour éviter le naufrage, il fallait fermer les yeux...

Noël Tinazzi écrit encore pour la revue «Rue du théâtre»

Comment mettre en scène cette histoire de bruit et de fureur traversée par une foule de personnages et censée se passer au XIII^{ème} siècle ? Le metteur en scène Giancarlo del Monaco a renoncé à la reconstitution historique et a préféré la mise en abîme. Il en a fait le fruit de l'imaginaire de D'Annunzio, une vision qu'il a située dans son palais des bords du Lac de Garde, le Vittoriale, que le poète nommait justement le « lieu de l'imaginaire ». En fait, ceux qui connaissent l'endroit le trouvent d'un *kitsch* inouï, surchargé d'un fatras d'objets de toutes sortes et de reproductions d'œuvres d'art, sculptures, peintures...

Sur la scène de la Bastille, on passe donc de la cour fleurie d'un palais médiéval façon troubadour 1900, à la tour néo-gothique de Rimini d'où parvient l'écho d'une invisible bataille avant de pénétrer dans l'étouffante chambre de Francesca, copie de celle de D'Annunzio. Le tout sous les auspices très mortifères du masque mortuaire du poète dont la photo est projetée sur le rideau de scène entre chaque acte.

Résultat, l'opéra qui se voudrait évanescant est plombé par tant de citations et l'art Nouveau qu'il revendique paraît très daté. De plus, il faut attendre l'arrivée de Roberto Alagna au deuxième acte pour trouver quelque charme à la musique qui jusque là semble noyée dans la grandiloquence et le pom-

⁷ www.lefigaro.fr/theatre/2011/02/02/03003-20110202ARTFIG00691-roberto-ala-gna-de-retour-a-l-opera-de-paris.php

pier. Et il faut passer le cap des deux premiers actes (et des entractes qui les ponctuent) pour voir l'opéra décoller et s'intéresser vraiment au sort de deux amants. Encore trouve-t-on bizarre, et passablement pervers, de les entendre toujours évoquer des antécédents célèbres, Tristan et Yseut, Lancelot et Guenièvre, pour s'échauffer avant – si l'on peut dire – d'entrer en matière ! »⁸.

et ajoute plus loin :

Le bonheur d'entendre enfin l'ouvrage en scène est certain. Celui de le voir beaucoup plus modéré. Importée de Zurich, la production de Giancarlo del Monaco déçoit et par son concept global, et par sa mise en œuvre. Plutôt que nous plonger dans l'atmosphère médiévale fantastique et morbide de Dante, le metteur en scène nous invite dans les surcharges fastueuses de l'époque de Gabriele d'Annunzio. Je n'ai par principe rien contre les transpositions temporelles. Pourtant, renoncer à tout ce que peut-avoir de suggestif les ombres et noirceurs d'un Moyen-âge légendaire me paraît incompréhensible à qui se contente d'une lecture au premier degré. Cet opéra appelle à l'onirisme, à l'imaginaire. Le banaliser de la sorte jure avec tout ce que ce sujet possède d'originale grandeur, de force poétique et expressive. Nous attendions une histoire d'amour morbide où se mêlent sang, sperme et sueur, et on nous sert une comédie bourgeoise. Lorsque l'histoire est plus grande que nature et touche au mythe et à l'onirisme, le meilleur traitement reste souvent la suggestion la plus simple. Ici, Giancarlo del Monaco nous inonde de tout un fatras de décors et de costumes lourds, indigestes et abominablement kitsch qui tue tout imaginaire à l'œuvre. Qui voudrait croire que ces amants sont de légende dans leur intérieur bourgeois surchargé de luxes de nouveaux riches et de statues colossales enfilées les unes derrière les autres ? Pire encore, la débauche de décors surchargés impose un découpage de l'œuvre assassin : trente minutes puis entracte, trente minutes à nouveau, puis entracte encore, et enfin une heure trente de troisième partie entrecoupée de deux précipités bien languets... Pour parachever ce pénible tableau, ne reste plus qu'à ajouter sans coup férir une direction d'acteurs digne des plus mauvais soirs des Arènes de Vérone : soldats en rang par deux et en petite foulée sortis tout droit d'Astérix, attitudes caricaturales, tombées à genoux et autres signes de croix, course poursuite en chaise roulante, et même l'ultime image, vulgaire à souhait, d'un Giovanni brisant en deux sa lance de rage... N'en jetons plus : l'entreprise est un échec, et bien souvent d'un goût fort douteux, à l'instar de ce masque funéraire de d'Annunzio que nous impose la production en rideau de scène, et même parfois en surimpression. Preuve s'il en est qu'à trop vouloir souligner on ne montre plus rien, et que la débauche de moyens ne remplace jamais une sensibilité vraie. Le tombereau de huées déversées par la salle sur le metteur en scène lors des saluts finals – mais aussi à l'issue des premiers tableaux – n'est décidément pas volé. Devant tant de vieilleries

⁸ www.ruedutheatre.eu/article/1239/francesca-da-rimini/

désormais tant datées dans leur esthétique théâtrale, on glisserait volontiers à l'oreille de Nicolas Joel ce mot si juste de Gustav Mahler : « La tradition c'est la transmission du feu et non pas des cendres »⁹.

Dans ce temple de la haute culture, le public semble avoir été bafoué par une représentation qui ne symbolise pas sur scène l'image de la modernité du début du XX^{ème} siècle, telle qu'il se l'imagine au début du XXI^{ème} siècle. Les questionnements au centre de la pensée occidentale depuis le romantisme, sur les liens entre «nature et culture» qui sous-tendent l'ensemble des théories artistiques que nous avons citées, semblent ne plus être viables. Elle est l'une des clés pour saisir l'expression du *kitsch* sur scène au début du XX^{ème} siècle, symbole d'un art aristocratique et partagé par tous et dont la vision présentée sur la scène de l'opéra Bastille se veut l'illustration.

L'usage du *kitsch* a été l'une des traductions sur scène, parmi d'autres, de la volonté de la part des artistes italiens de donner une réponse, le plus souvent vouée à l'échec, à la crise politique, économique, culturelle dans laquelle était alors plongée la Péninsule.

Gabriele D'Annunzio, poète et dramaturge, chantre de l'Unité nationale, déjà, en 1887, témoigne de cette crise lorsqu'il déclare dans un article du journal «La Tribuna» que le théâtre lyrique, l'art national par excellence, était mort et qu'il entrait dans une phase de transition dont on ne pouvait connaître le résultat. Une génération plus tard, au début du XX^{ème} siècle, les éléments dramaturgiques (livret, musique, scénographie) qui composent l'opéra italien sont plus que jamais remis en cause par les mouvements d'avant-garde ; comme l'étaient, par voie de conséquence, les rôles de chacun des acteurs qui prenaient part au processus créatif : le compositeur, le librettiste, l'éditeur, le scénographe. Sont également critiquées les institutions qui œuvrent à la diffusion des opéras, en particulier les théâtres et leur direction ainsi que les maisons d'éditions, en premier lieu les éditions Ricordi.

Malgré ces références prégnantes, Zandonai s'approprie l'œuvre de D'Annunzio à travers un travail de réduction de l'action et des images et des symboles que le texte théâtral véhicule (les symboles largement amputés de leur signification, transposition en œuvre opératique oblige, pour ne laisser que l'accumulation des noms et des choses et transposer la symbolique aussi bien à la composition musicale et à la voix) et par intégration de cet acmé dans le premier cycle de ses ouvrages, celui des «jeunes filles

⁹ <http://operachroniques.over-blog.com/article-francesca-da-rimini-bastille-31-01-2011-67055664.html>.

en fleurs» (*Conchita, Melenis, Francesca da Rimini, Giulietta e Romeo*) en référence à Proust et à l'inspiration début de siècle *Liberty* largement inscrit dans les opéras de cette époque et d'intégration personnelle et volontaire de Zandonai, alors qu'il n'est pas encore citoyen de ce pays, dans le monde de l'opéra italien; à l'inverse de son attitude ultérieure d'éloignement progressif du pouvoir fasciste et un rapprochement à d'autres références (l'enfance, la montagne, la légende, le christianisme).

