Gérard DENIZEAU

Les Véristes

collection horizons

L'Angelus, tableau de Jean-François Millet.
Photo DR.

Chapitre I
À la recherche du vrai

Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, le développement des sciences et de la pensée positiviste nourrissent la nouvelle objectivité, dressée contre le rêve romantique. En France, peintres et écrivains en tirent un profit immédiat : Daumier dénonce la misère sociale (*Gens de justice*), Millet multiplie les scènes de labeur rustique (*l'Angélus*), Courbet pratique la religion du vrai, le célèbre *Atelier de l'artiste* (1855) illustrant son aphorisme : « Faire, en un mot, de l'art vivant, tel est mon but ». Si le réalisme littéraire s'affirme surtout après les révolutions européennes de 1848 (France, Italie, Autriche, Prusse, Hongrie...), c'est bien avant que Balzac a ouvert la voie à ses successeurs, Flaubert, Zola ou Ibsen, par son tableau visionnaire de la société moderne et sa contestation des valeurs bourgeoises. Dans l'immensité de sa production romanesque, tous les détails contribuent à l'unité de l'œuvre et Marx en personne rendra hommage à son génie de sociologue qui s'ignore. C'est autour de lui-même que Balzac élit ses personnages, les lieux de leur action, atteignant à l'audience universelle par l'épopée du quotidien. Ailleurs, de la *Lola de Valence* (1862) du peintre Manet à la *Carmen* (1875) du musicien Bizet, se découvre aussi la trace, même colorée d'exotisme hispanisant, de cette inclination réaliste. Dans *Carmen* notamment, le surgissement de la farouche et superbe gitane scandaleusement libre, provoque un électrochoc d'autant plus brutal que la musique accentue l'insolence frondeuse et la révolte pathétique de l'héroïne, lors même que les rumeurs de la Commune de Paris encombrent encore toutes les mémoires.

Cependant, c'est au cœur de l'opéra italien que la fascination pour le vrai exerce le plus rudement son influence dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. À partir de *Macbeth* (1847), l'attention portée à la caractérisation des personnages hisse ainsi Giuseppe Verdi au rang de grand dramaturge, indépendamment de son génie purement musical. Puis, en vingt ans, de *Rigoletto* (1851) à *Aïda* (1871), sa langue musicale ne cesse de gagner en vérité dramatique, pour culminer, la vieillesse venue, avec *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), ouvrages au sein desquels la mélodie renonce à toutes les séductions éprouvées pour s'inventer note après note. Car désormais, la musique est au seul service de la vérité expressive, cependant que la trame harmonique et la parure instrumentale insufflent aux formes nouvelles une vie rayonnante. À l'extrémité orientale de l'Europe, l'opéra russe se plie, dès 1862, aux nouveaux préceptes du Groupe des Cinq (Balakirev, Borodine, Cui, Rimski-Korsakov, Moussorgski) : refus de la vulgarité banale, respect des intentions du livret, détermination formelle imposée par l'action, traduction fidèle du type et du caractère des personnages. Dans *Boris Godounov* (1874) de Moussorgski, fresque puissante sur fond d'épopée historique, la foule s'impose ainsi comme acteur essentiel du drame, mais les passions des héros – ferveur du jeune Grigori, lâcheté du vieux Pimène, remords et folie de Boris – sont peintes avec une saisissante acuité, dans une atmosphère de tension tragique qui touche au paroxysme.

Le temps du vérisme

Loin de s'essouffler au crépuscule du siècle, cette dévotion pour la vérité culminera avec le naturalisme littéraire français, à très forte connotation sociale, et avec le vérisme italien, essentiellement lyrique et surtout signalé par son double refus du drame verdien et du mythe wagnérien. Il faut cependant se défier d'une détermination trop hâtive du vérisme, d'une définition trop souvent fondée sur les seules lois de la chronologie. Ainsi

Giacomo Puccini, si souvent agrégé à l'aventure vériste, n'en sera-t-il que l'épisodique compagnon de route, tandis que des compositeurs lyriques aussi talentueux et tourmentés qu'Alfredo Catalani (1854-1893) ou Antonio Smareglia (1854-1929), tous deux se réclamant explicitement de l'exemple wagnérien, ne peuvent raisonnablement y être intégrés, en dépit de réussites aussi accomplies que *La Wally* ou *Nozze istriane*. Car le vérisme, dans son acception historique la plus stricte, chante avant tout la protestation des vaincus de la vie, des humbles maltraités de la société, surtout sous la plume de Giovanni Verga (1840-1922), incontestable figure de proue de ce mouvement. C'est d'ailleurs dans sa très brève nouvelle, *Cavalleria rusticana* (1880), que les librettistes d'opéra trouveront la trame dramatique de quatre ouvrages lyriques homonymes, celui de Mascagni étant seul appelé à connaître la gloire, dès sa création en 1890. Reste à préciser que ces « vinti della vita », ces modestes acteurs d'une existence aussi rude que tourmentée, ne manqueront jamais, chez les auteurs véristes, d'une réelle grandeur, dans leur âpre résignation à la misère, dans leur attachement aux valeurs paysannes ancestrales, dans la simplicité sincère de leurs sentiments. Il est difficile de déterminer avec précision l'apparition du terme « verismo » en Italie, même si le mot est attesté en 1874, connaissant une immédiate fortune dans la presse milanaise. Curieusement, il vaut plus pour les peintres privilégiant le réel contre l'idéal que pour les écrivains attachés à la chronique du quotidien. Cependant, c'est en cette même année 1874 que Verga publie son récit *Nedda*, éphéméride de l'existence d'une petite Sicilienne qui vit de la culture de l'olivier.

L'une des originalités du répertoire théâtral vériste, c'est qu'il est moins caractérisé par ses auteurs – même si les exégètes avancent, toujours avec une hésitante prudence, le nom de Puccini et le titre de *Tosca* – que par quatre ouvrages célèbres, chacun dû à un compositeur dont il demeure, à tout le moins dans l'esprit du grand

public, l'unique chef-d'œuvre : *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863-1945), *I Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo (1858-1919), *Andrea Chénier* (1896) d'Umberto Giordano (1867-1948) et *Adriana Lecouvreur* (1902) de Francesco Cilea (1866-1950). Décourageant toute tentative de synthèse trop schématique, le poids écrasant de ces quatre partitions resserrées dans le temps ne constitue pas la moindre difficulté dans l'étude du vérisme. Dans ces conditions, que reste-t-il vraiment de ce mouvement singulier dans la conscience collective et sur quel socle historique et esthétique forger une réflexion globale ?

Le vérisme est-il un style ?

Le vérisme est-il, par exemple, un style ayant créé certaines formes et formules originales, ou n'est-il qu'un moment de l'histoire du théâtre lyrique ? Un moment qui serait caractérisé par un certain nombre de particularités induites par le double refus du symbolisme et de l'impressionnisme et par la volonté d'échapper au prestigieux mais encombrant modèle verdien, quitte à solliciter l'exemple subversif de *Carmen*. À tenter de répondre à cette question, l'historien mesure très vite que la vraie difficulté de définir le vérisme tient à ce qu'il n'invente pas vraiment – à l'inverse du symbolisme, par exemple – un vocabulaire d'une réelle originalité.

Par ailleurs, le vérisme est-il exclusivement italien, ou son équivalent peut-il être découvert dans d'autres foyers lyriques, de la France à l'Allemagne, de la Russie aux tout jeunes États-Unis ? Autre motif de perplexité, ce même vérisme relève-t-il avant tout, dans son versant théâtral, de la musique ou de la littérature ? Car des deux mouvements influant le plus fortement sur le destin de l'art lyrique, dans la deuxième moitié du siècle, la *Scapigliatura* (littéralement échevellement, par extension « vie de bohème »), illustrée par Marco Praga, Ugo Iginio Tarchetti et Arrigo Boito, et le vérisme, dominé par Luigi Capuana, Federico De Roberto et Giovanni Verga,

Danseuse espagnole, tableau de John Singer Sargent. Photo DR.

c'est ce dernier qui semble l'emporter, de façon irrésistible après 1890. Se présentant comme un mouvement littéraire (même si nous avons évoqué plus haut son versant artistique), il n'est pas surprenant que, dans sa version lyrique, les traits caractéristiques en soient plus dramatiques que musicaux : usage du *quasi parlando*, syllabisme, discours continu, contrastes violents et marqués, refus de la veine comique, simplicité mélodique, transformation ou suppression de l'air isolé, grandiloquence du finale, écriture verticale, cadre quotidien de l'action, intrigue routinière, etc. Ce faisceau d'interrogations ne souligne-t-il pas, en creux, la force des liens qui uniraient un

éventuel style vériste aux derniers feux du romantisme lyrique ? Enfin, la durée du vérisme dépasse-t-elle la décennie autour de laquelle tournent les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, de *Cavalleria rusticana* (1890) à *Adriana Lecouvreur* (1902), lors même que les compositeurs cités plus haut ont connu une longue carrière ? Et en miroir, l'intégration forcée de tous les ouvrages lyriques italiens du temps à la sphère vériste, quel que soit le sujet traité ou le traitement du sujet, ne relève-t-elle pas d'un abus complaisant ?

Paradoxalement, la tentative de définir le vérisme en tant que style montre avant tout le caractère inopérant d'une analyse qui userait des seuls outils de la stylistique en tant que mode d'appréhension scientifique d'un style donné, de ses procédés comme de ses effets, et non de son histoire ou de celle de ses formules. L'univers vériste exige une lecture bien plus large que celle des seules partitions. L'attitude morale du compositeur vériste face au monde et l'engagement artistique de ses interprètes sont ainsi à prendre en compte aussi bien que les purs formants esthétiques et techniques, mais également la réception particulière du public dont la posture change en profondeur selon qu'il vient d'assister à une représentation d'*I Pagliacci* ou de *Rigoletto*, ou même d'*Il Tabarro* ou de *Madama Butterfly* !

Un vérisme mal entendu

Les ennemis du vérisme musical, au premier rang desquels Claude Debussy, ulcéré par ce « broiement » de la musique, insistent régulièrement sur sa prédilection pour une violence incontrôlée et sanglante qui, au passage, casserait la voix de ses interprètes. De ce point de vue, révélatrice est l'attitude des adversaires français de Puccini qui réduisent délibérément sa production à la seule *Tosca*, et *Tosca* à la seule scène de torture (d'ailleurs invisible) du deuxième acte. Car, à bien y regarder, le répertoire vériste est souvent bien moins sanglant que la tragédie verdienne. Plus insidieux encore, le reproche adressé au

vérisme de déchaîner cette violence au sein d'un univers populaire, populeux, paysan... Où donc ? Si nombre d'opéras de Verdi (*Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Luisa Miller*...), voire de Gounod (*Mireille*) ne reculent pas devant l'intrusion triviale d'un monde laborieux, bohémien ou rustique, on n'en trouvera nulle trace chez Cilea ou Giordano, voire, sauf de façon allusive, chez Puccini. Quel abîme, par exemple, entre le petit pâtre caché du dernier acte de *Tosca* et la toute première place offerte par Gounod au tambourinaire Vincent, triste et modeste héros de *Mireille !* Même chez les champions désignés d'un vérisme « pur et dur » (Mascagni, Leoncavallo), la rusticité sanglante reste minoritaire. Il est symptomatique, à ce sujet, que le mépris à l'endroit du vérisme italien s'accompagne fréquemment d'une dévotion inattendue à l'égard d'un théâtre lyrique russe (*Boris Godounov*, *Eugène Onéguine*) qui n'épargne pourtant guère ses protagonistes ; non plus d'ailleurs que la *Carmen* de Bizet (1875), première héroïne du théâtre lyrique à payer de sa vie un refus, trop justifié, du magistère masculin. Faut-il ici rappeler le célèbre mot tenu par le jeune compositeur français en 1866 : « Je vous déclare que si vous supprimez l'adultère, le fanatisme, le crime, l'erreur, le surnaturel, il n'y a plus moyen d'écrire une note » ? Assurément une affirmation que n'eût désavouée aucun compositeur vériste, y compris et peut-être surtout quand les victimes de ces passions appartiennent à l'univers policé d'une aristocratie décadente et non aux bas-fonds sordides d'une paysannerie dégénérée. Si le temps des Lumières avait multiplié les traités du bonheur, le XIX^{ème} siècle s'est plutôt attaché à donner au malheur les traits de la malédiction sociale. Aussi, dans les quatre chapitres à venir, consacrés aux jalons majeurs du vérisme (*Cavalleria rusticana*, *I Pagliacci*, *Andrea Chénier*, *Adriana Lecouvreur*), entendrons-nous la vaine protestation de Turiddu ou de Canio contre leur misère morale, avant d'écouter le poète Chénier et la comédienne Lecouvreur élargir cette complainte à l'universel.

Pietro Mascagni en 1902.
Photo DR.

Chapitre II
Pietro Mascagni (1863-1945)

Le 7 décembre 1863, sur la Piazza delle Erbe (aujourd'hui place Cavallotti) de Livourne, vient au monde le petit Pietro Mascagni, fils de Domenico, boulanger de son état, et d'Emilia Reboa. Cette dernière disparaît en 1873 à l'âge de trente-deux ans, laissant un veuf et cinq orphelins. Tout en poursuivant ses études lycéennes, le jeune Pietro apprend le piano et le chant à la Schola Cantorum de l'église San Benedetto, avant d'entrer, en 1876, à l'Institut musical de Livourne, et d'y approfondir ses acquis sous la direction d'Alfredo Soffredini, professeur dont il gardera un excellent souvenir toute sa vie.

Le temps de la formation

Les premières œuvres, vocales et instrumentales, voient le jour à partir de 1878 (romance *Duolo eterno*...), 1879 (*symphonie en ut mineur*...) et 1880 (*Menuet en ut pour quintette*...). De 1880 à 1883, le jeune compositeur multiplie les partitions sacrées (deux *Kyrie*, *Christe*, *Messe*, *Ave Maria*, *Pater Noster*, *In Nativitate Domini*, *Salve Regina*, *In Epiphania, Sinfonia religiosa*...), un genre qu'il n'abordera plus ensuite que rarement (*Requiem* de 1887, *Messa di Gloria* de 1892). Cependant, c'est avec la cantate *In Filanda* pour quatre solistes, chœur et orchestre qu'il fait sa véritable entrée dans la carrière, en 1881. Suivent une symphonie en *fa* et nombre de pages pour effectifs très divers, du piano soliste à l'orchestre avec chœur, en passant par la formation de chambre.

En octobre 1882, Mascagni passe avec succès les épreuves d'admission au Conservatoire de Milan, où il étudie l'écriture avec Michele Saladino tout en se liant d'amitié avec Giacomo Puccini ainsi qu'avec Vittorio Gianfranceschi, l'ami de toute une vie. Mais cette année est aussi marquée par la mort de son frère suivie, un an plus tard, par celle de sa sœur.

Profitant de sa toute nouvelle science compositionnelle, Pietro s'essaie pour la première fois au théâtre lyrique en 1883, avec l'adaptation de sa cantate *In Filanda*. Cette même année, la mort de Richard Wagner lui inspire une *Élégie* pour orchestre. Si ces études lui sont d'un indiscutable profit, le jeune artiste éprouve les plus grandes difficultés à se plier à la discipline de l'établissement, d'où sa décision de le quitter en 1885 avant la fin de son cursus complet pour mener la vie aléatoire et exaltante de directeur d'une petite troupe d'opérette !

Finalement établi avec sa compagne Argenide Marcellina Carbognani (1862-1946), qu'il a connue à Parme, dans la cité discrète de Cerignola (Pouilles), il y enseigne la musique tout en dirigeant l'orchestre local, étant nommé officiellement « maestro di suono et canto » par la municipalité en mars 1887. Au début de l'été, un premier enfant vient au monde, mais il décède précocement en octobre.

Un heureux concours de circonstances

1888 est une année capitale pour Mascagni. Le 7 février, il épouse officiellement "Lina", au son de sa propre musique[1]. En juillet, il s'inscrit au concours lancé par l'éditeur Sonzogno pour l'écriture d'un opéra en un acte. Son choix portant sur un sombre récit de Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, il en demande le livret à son ami Giovanni Targioni-Tozzetti (1863-1934), assisté de Guido Menasci (1867-1925), un livret qui se révélera d'une remarquable efficacité scénique. La musique est écrite en un temps record et le manuscrit promptement expédié au jury (qui en a 72 autres à dépouiller !). Brillant vainqueur

[1] le 3 février 1889, un second enfant, Domenico vient au monde.