



HAL
open science

Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne. Théâtres du Monde, 2015. hal-01599815

HAL Id: hal-01599815

<https://amu.hal.science/hal-01599815>

Submitted on 2 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne

Pourquoi Shakespeare, ce magnifique promoteur de la chronique italienne médiévale, n'a-t-il pas porté au théâtre la célèbre histoire de Paolo Malatesta, fils et frère des Seigneurs de Rimini, et Francesca da Polenta, fille du Seigneur de Ravenne ? Sans doute l'aurait-il rendue aussi célèbre que celles de Roméo et Juliette, ou d'Othello et Desdémone avec lesquelles elle présente nombre de points communs : Moyen Âge (XIII^e siècle), Italie nord-occidentale (Vérone, Venise, Rimini), amours interdites et/ou jalousie du conjoint, avec, pour finir, mort violente des jeunes et beaux protagonistes. Peut-être le texte-source – le plus connu, le plus unanimement apprécié de tous les passages de *La Divine Comédie* – apparaissait-il, dans sa brièveté et sa perfection esthétique, comme intouchable, décourageant. Le fait est que, hors d'Italie, les réécritures ont été étonnamment rares, et sont essentiellement le fait de musiciens qui ont composé des cantates ou des poèmes symphoniques, tel Tchaïkovski. Quand, avec le Romantisme, le Moyen Âge redevient un sujet apprécié des auteurs et du public, et que Dante, après un temps de pénitence, est à nouveau porté aux nues, l'Italie est la seule (ou presque) à se lancer dans des réécritures théâtrales et opératiques du texte. En Europe, les amours de Francesca et de Paolo sont largement illustrées par la peinture, notamment Delacroix, Gustave Doré et les Préréphaélites, mais fort peu par des tragédies ou des drames, sauf à voir jouer sur les scènes étrangères les opéras élaborés par les librettistes et les musiciens italiens¹. Aussi est-ce un parcours limité aux scènes théâtrales italiennes que nous allons entreprendre, parcours qui sera également délimité dans le temps, les « Francesca » dont il est encore possible de trouver le texte – sinon, en librairie, du moins dans les bibliothèques et sur les ô combien précieux sites offrant gratuitement de vieux ouvrages numérisés – échelonné sur environ un siècle, de la deuxième décennie du XIX^e siècle à la deuxième décennie du XX^e.

I. À la base : une sombre histoire politico-familiale devenue mythique

Le récit de Dante

Rappelons pour mémoire que *La Divine Comédie*, vaste poème en cent chants, le plus célèbre poème de la littérature italienne, raconte en trois volets – trois « cantiche » – le voyage que l'auteur-narrateur Dante Alighieri effectua en l'an 1300 à travers les trois royaumes d'outre-tombe, Enfer, Purgatoire et Paradis, voyage par lequel, parallèlement au souci de son propre salut, il entend enseigner aux hommes les voies de la rédemption. Dans chacun des cercles traversés, accompagné par Virgile, qui lui sert de

¹ Signalons toutefois trois textes théâtraux, auxquels nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès : une *Francesca da Rimini* de l'auteur américain George Henry Boker, en 1853 ; une deuxième de F. Marion Crawford (1854-1909) en 1900 (qui fut traduite de l'américain en français par Marcel Schwob) ; et, la même année, une tragédie homonyme en quatre actes de l'auteur anglais Stephen Philips, publiée à Londres.

guide, il rencontre au moins un personnage connu (du moins des lecteurs de l'époque) avec qui il entame un dialogue. Le chant qui nous intéresse, le cinquième de la première « cantica »², nous introduit dans le deuxième cercle de l'Enfer, celui des luxurieux. Si l'on considère que, dans ce premier royaume, étagé sur dix cercles qui s'enfoncent progressivement jusqu'au centre de la terre, plus on descend, plus le péché est grave, force est de constater que pour Dante le péché de la chair, tout condamnable qu'il soit, est loin d'être effroyable, puisque c'est, par ordre de grandeur, le premier péché véritable, le cercle précédent – les Limbes – étant occupé par les justes dont la seule faute a été de ne pas avoir connu Dieu. En vertu de la loi du “contrappasso”, qui établit un lien entre la faute commise et le châtement infligé, les luxurieux, qui se sont laissés emporter par la tourmente de la passion et n'ont pas su soumettre leur appétit à la raison, sont emportés et malmenés par une violente bourrasque, « mugissant comme mer en tempête, / quand elle est battue par des vents contraires. / La tourmente infernale, qui n'a pas de repos, / mène les ombres avec sa rage ; / et les tourne et les hurte et les harcèle »³. Virgile vient de nommer quelques-uns des pécheurs qui passent devant eux – Sémiramis, Didon, Cléopâtre, Hélène, Paris, Tristan – quand Dante est intrigué par deux ombres enlacées et exprime le souhait de leur parler. Virgile lui dit de les prier au nom de « l'amour qui les mène », et elles viendront.

Dante, évoquant le lieu, a déjà utilisé deux comparaisons avec des oiseaux pour qualifier la cohorte des damnés : « Tout comme leurs ailes portent les étourneaux, / dans le temps froid, en vol nombreux, / ainsi ce souffle mène [...]. Et comme les grues vont chantant leurs plaintes, / en formant dans l'air une longue ligne, / ainsi je vis venir, poussant des cris, / les ombres portées par ce grand vent ». Une autre similitude, très délicate, suit immédiatement l'invocation du protagoniste : « Comme colombes à l'appel du désir / viennent par l'air, les ailes droites et fixes, / vers le doux nid, porté par le vouloir », ainsi le couple se détache de la foule des autres damnés et s'approche de Dante.

Francesca, émue de la sollicitude du visiteur, lui déclare d'emblée, usant d'une périphrase (car il n'est pas permis de prononcer le nom de Dieu en Enfer) où elle se montre profondément chrétienne : « si le roi de l'univers était notre ami, / nous le prions pour ton bonheur ». Puis elle se présente : « La terre où je suis née se trouve au bord / de la marine où le Pô vient descendre / pour être en paix avec ses affluents ». La terre natale évoquée est Ravenne ; dans cette petite énigme mérite d'être relevée l'idée, tout en accord avec l'humanité de la locutrice, de paix. Suivent trois tercets qui sont parmi les plus célèbres de *La Divine Comédie*, et qui placent de manière exquise la mésaventure du couple sous le signe de l'Amour, personnifié, en position anaphorique :

Amour, qui s'apprend vite au cœur gentil,
 prit celui-ci de la belle personne
 que j'étais ; et la manière me touche encore.
 Amour, qui force tout aimé à aimer en retour,
 me prit si fort de la douceur de celui-ci
 que, comme tu vois, il ne me laisse pas ;
 Amour nous a conduits à une mort unique.
 La Caïne attend celui qui nous tua.

² Pour une belle analyse de ce célèbre chant, cf. Ignazio Baldelli, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999, 93 p.

³ Les traductions sont empruntées à Jacqueline Risset : Dante, *La Divine Comédie*, édition bilingue, Paris, Flammarion, 1985, vol. 1, *L'Enfer*, pp. 61-67.

Ces vers illustrent la célèbre théorie du « dolce stil nuovo », forme poétique de l'amour courtois, magnifiquement représenté en littérature italienne par les amours de Dante pour Béatrice ou de Pétrarque pour Laure ; à la différence toutefois que dans le cas des deux damnés cet amour ne demeura pas spirituel.

Une telle présentation peut sembler sibylline à un lecteur non averti, mais elle était bien claire pour les contemporains de Dante, qui connaissaient l'histoire funeste du couple. Francesca, fille très belle du Seigneur de Ravenne, mariée à Gianciotto Malatesta, Seigneur de Rimini, éveilla l'amour de Paolo, son beau-frère, et comme – affirme l'un des tercets cités – une personne aimée doit forcément aimer de retour, elle aussi s'éprit de lui. Tous deux périrent de mort violente, sous les coups du mari jaloux. Ce dernier, prédit Francesca, est destiné à la zone la plus profonde de l'Enfer, la « Caïne », ainsi nommée en référence au Caïn biblique, où les traîtres à leur famille sont figés pour l'éternité dans la glace. En effet, le mari trompé a commis le péché mortel de tuer les deux amants sans leur laisser le temps de se repentir, et donc leur a non seulement ôté de vie mais les a condamnés à la damnation.

Dante leur pose une seule question : comment ont-ils compris que l'un et l'autre s'aimaient ? La réponse de Francesca – elle est la seule à parler, Paolo pleure durant tout l'épisode – fait partie des grands morceaux d'anthologie de la poésie italienne. Ayant averti en préambule qu'« Il n'est pas de plus grande douleur / que de se souvenir des temps heureux / dans la misère », Francesca cite un célèbre roman d'amour, l'histoire de Lancelot du Lac et de la reine Guenièvre, que les deux jeunes gens lisaient ensemble :

Nous lisions un jour par agrément
de Lancelot, comment amour le prit :
nous étions seuls et sans aucun soupçon.
Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux
et décolora nos visages ;
mais un seul point fut ce qui nous vainquit.
Lorsque nous vîmes le rire désiré
être baisé par tel amant,
celui-ci, qui jamais plus ne sera loin de moi,
me baisa la bouche tout tremblant.
Galehaut fut le livre et celui qui le fit ;
ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.

De même que Galehaut persuada Guenièvre d'embrasser Lancelot, amoureux transi mais non déclaré, de même cette lecture poussa Paolo à baiser la bouche de sa belle-sœur. Le récit s'arrête là, laissant le lecteur imaginer la suite. Quant à Dante, il est si ému qu'il en perd connaissance.

De ce très célèbre passage de *La Divine Comédie*, on retiendra, outre l'histoire qui y est évoquée, les éléments que nous nous sommes efforcée de mettre en valeur, car ils seront repris par quasiment tous ceux qui porteront l'histoire au théâtre : les termes de prière, de paix dans la bouche de Francesca (ou en relation avec elle), la puissance de l'amour, le concept de « mort unique », les deux amants étant morts ensemble, la douleur que l'on éprouve à se rappeler le temps heureux dans le malheur, ou encore l'évocation ciblée de volatiles.

Ce que nous apprennent les documents historiques

Cette histoire d'amour, tellement connue du temps de Dante que les précisions étaient inutiles, devenue au fil des siècles on ne peut plus célèbre, n'aurait sans doute laissé aucune trace sans la place, mince mais de facture esthétiquement parfaite, que leur a accordée l'auteur de *La Divine Comédie*. En effet, que nous apprennent les historiens de la réalité de cet événement ? Rien, sinon que les personnages ont réellement existé et que Dante, qui fut durant une partie de son exil l'hôte des seigneurs de Ravenne (c'est dans cette ville qu'il est mort et que se trouve sa tombe), a très certainement connu des descendants de ce couple mythique. Aucun texte d'archives ne mentionne ce « fait divers ». C'est pourquoi, au départ, ceux qui voudront le réécrire n'auront qu'à laisser libre cours à leur imagination afin d'en combler les blancs.

Toutefois, à partir du XIX^e siècle, des recherches plus poussées ont mis en évidence divers éléments attestés, dont vont pouvoir s'emparer les auteurs de théâtre, à savoir que Francesca, née en 1255, épousa à l'âge de vingt ans Gianciotto Malatesta (né en 1248), en 1275, que Paolo était marié depuis 1269 à Orabile di Ghiaggiolo (dont il avait deux enfants), qu'il exerça durant quelques mois la fonction de Capitaine du Peuple à Florence, que Gianciotto fut podestat de Pesaro et se remaria l'année qui suivit la mort de sa première épouse. Il semble donc qu'une dizaine d'années se soit écoulée entre son premier mariage et le double meurtre : un temps que les auteurs des réécritures vont considérablement raccourcir.

Le commentaire de Boccace

D'autres segments propres à alimenter la fiction nous sont rapportés par Boccace, célèbre conteur et auteur du non moins célèbre *Décameron*. Cette seule distinction – de taille – pourrait soulever un nuage de suspicion sur la version qu'il propose des faits. Mais Boccace était un si fervent admirateur de Dante, et les faits étaient temporellement si proches de lui (un siècle à peine) qu'il serait sans doute injuste de vouloir à tout prix croire à une pure et simple affabulation. Boccace, en effet, se vit confier en 1373 le soin d'effectuer des lectures publiques de *La Divine Comédie*, et assura cette tâche pendant les quelques mois qui précédèrent sa mort. Ses commentaires, limités aux dix-sept premiers chants de *l'Enfer*, furent publiés sous le titre de *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Dans le commentaire au chant V, il explique que le mariage de Francesca da Polenta et Giovanni Malatesta avait pour but de sceller la paix entre deux familles qui avaient été en guerre, que Giovanni était boiteux et fort peu avenant mais était l'héritier du trône de Rimini, qu'un ami conseilla à Guido da Polenta d'user d'un subterfuge car jamais sa très belle mais altière fille n'aurait accepté d'épouser cet homme : d'où l'idée d'un mariage par procuration. C'est dans ce but que Paolo, surnommé « le Beau », se rendit à Ravenne ; Francesca, convaincue de voir en lui son futur époux, en tomba éperdument amoureuse ; elle s'indigna fort quand, arrivée à Rimini, elle comprit qu'on l'avait trompée, mais ses sentiments n'en diminuèrent pas moins. Bien que Boccace voie dans l'anecdote de Lancelot une invention de Dante (qui ne pouvait être au courant de semblables détails), il tient pour certaine la liaison qui se tissa entre les deux jeunes gens. Mais un serviteur de Giovanni ayant vendu la mèche, le mari jaloux voulut surprendre les amants. Une trappe s'ouvrait dans la chambre de Francesca et aurait permis à Paolo de s'enfuir si un pan de son manteau n'y était resté accroché, entravant la fuite du jeune homme. Pour sauver son bien-aimé Francesca s'interposa et reçut le premier coup, mortel ; puis Paolo fut à son tour mortellement frappé.

Peut-être le récit de Boccace fut-il remanié par des mains anonymes, car deux éléments au moins éveillent quelque doute. Le motif du mariage d'abord : les familles n'étaient pas ennemies, sans doute le mariage visait-il à consolider une alliance face à des ennemis communs – dans les deux cas l'idée de « paix » soulignée par Francesca devant Dante revêt tout son sens. Et l'épilogue, selon lequel les deux amants furent placés dès le lendemain dans le même tombeau : une fin "à la Roméo et Juliette" qui, s'agissant d'un couple adultérin, apparaît peu crédible.

II. La tragédie de Silvio Pellico et ses suites opératiques

Silvio Pellico (1789-1854) est essentiellement connu des Français comme patriote et auteur de *Mes prisons*, une autobiographie rédigée à l'issue de dix ans d'incarcération dans la célèbre prison autrichienne de Moravie, le Spielberg. Mais il est également l'auteur de quelques tragédies, toutes d'argument politico-patriotique, sauf une où, écrit Stendhal en 1834, il « a su peindre l'amour italien de la manière la plus vraie, la plus touchante, et en vers dignes de Racine »⁴. La première rédaction de sa *Francesca da Rimini*, élaborée en 1814, fut suivie d'une deuxième l'année suivante, quand la pièce fut représentée, puis d'une troisième en 1818, en vue de sa publication. Ludovico di Breme, qui en rédigea la préface, souligne d'entrée que le thème de l'amour parcourt toutes les scènes. Le jeune auteur a d'ailleurs eu soin de placer, en épigraphe, les célèbres vers du chant V de l'*Enfer* où Francesca évoque la lecture de *Lancelot du Lac*, qui eut pour effet le premier baiser des amants.

Silvio Pellico avait vingt-cinq ans lorsqu'il composa cette tragédie, son texte reflète bien cette jeunesse : il est empreint d'une forme de naïveté qui en fait tout le charme, aux antipodes de ce que sera la réécriture de Gabriele D'Annunzio, moins d'un siècle plus tard. Sans doute était-il encore tout imprégné des émois que ne manquent pas de susciter les vers de Dante sur les jeunes esprits ; sans doute ne chercha-t-il pas à se documenter à tout prix sur la question, tant il apparaît évident qu'il ne s'empara que de l'original et se plut à en remplir les blancs à sa guise. Parmi les blancs, le nom de l'époux de Francesca, qu'il appelle Lanciotto au lieu de Gianciotto, un nom qui toutefois ne relève pas de la seule imagination du jeune auteur, mais fort probablement de la lecture d'un recueil de nouvelles de Giraldo Girdali, perdues depuis près de trois siècles, qui, retrouvées, avaient fait l'objet d'une publication en 1796 : la troisième nouvelle, en effet, raconte la fameuse histoire des amants de Rimini, mêlant Dante et Boccace⁵. Pellico, toutefois, demeure très pudique, et se limite à emprunter à Girdali le nom de l'époux de la jeune femme. Qu'on en juge par la trame qu'il tisse, les sentiments qu'il prête aux personnages, et les termes particulièrement choisis avec lesquels ces derniers s'expriment.

La *Francesca da Rimini* de Pellico : affres et tourments d'une nouvelle Chimène

⁴ Cité en français par Carlo Curto, en introduction au volume *Opere scelte di Silvio Pellico*, Torino, UTET, 1954, p. 16. La tragédie *Francesca da Rimini* occupe les pages 339-384. Les traductions nous appartiennent.

⁵ Édition consultée : *Novelle di Giraldo Girdali*, Fiorentino, Amsterdam, 1819, 2^e ed. (éditeur non mentionné).

L'action se déroule à Rimini, dans le palais Malatesta, et se limite aux quatre personnages principaux : Francesca, Paolo, l'époux de Francesca que Pellico nomme Lanciotto, et Guido da Polenta, père de la jeune femme. Quand le rideau se lève, Guido vient d'arriver à Rimini, appelé par sa fille. Les motifs de cette venue vont être progressivement révélés : Francesca n'est pas heureuse auprès de cet époux qu'elle ne parvient pas à aimer ; sa vocation était le couvent mais son père l'a contrainte à un mariage politique ; et, surtout, Paolo vient de rentrer d'une longue expédition guerrière en Asie. En effet, la raison essentielle invoquée par Francesca pour un retour immédiat à Ravenne est que Paolo, lors d'une guerre entre les deux familles, a tué le frère de la jeune femme. Les véritables motifs, évidemment, sont tout autres. Paolo autrefois est venu à Ravenne, il est tombé amoureux de Francesca dès qu'il l'a vue, puis tous deux ont lu dans le jardin l'histoire de Lancelot qui a éveillé l'amour dans le cœur de la jeune fille, un amour que ni l'un ni l'autre ne se sont avoués. Paolo n'a eu aucune nouvelle de sa famille pendant son expédition en Asie, il vient de rentrer, heureux à l'idée de revoir sa bien-aimée, et apprend... que son frère l'a épousée ! Le comportement de Francesca est si troublant et contradictoire que Lanciotto se demande s'il n'a pas un rival, et quand il finit par comprendre que Paolo et son épouse sont amoureux, il entre dans une rage folle, maltraite en paroles la jeune femme et fait emprisonner son frère. Mais ce dernier, qui a rêvé que Lanciotto assassinait Francesca, soudoie ses geôliers et rejoint celle qu'il veut à tout prix sauver. Lanciotto et Guido arrivent à ce moment précis, les découvrent enlacés, croient à une tentative de fuite : Francesca veut calmer les deux frères et, s'interposant entre eux, reçoit le coup destiné à Paolo qui, désespéré, se laisse poignarder à son tour.

Comme l'annonçait d'entrée Ludovico di Breme, l'amour parcourt la pièce, sous toutes ses formes et en de multiples croisements. Lanciotto n'étant ni boiteux, ni rustre, ni cruel, et Francesca n'ayant été victime d'aucune tromperie, la jeune épouse n'a aucune raison de le haïr, elle dit même qu'elle aimait la clémence avec laquelle il gouvernait et reconnaît que son père lui a donné « le meilleur des époux » ; Guido dit avoir plus d'amour pour sa fille que pour son trône ; Lanciotto aime passionnément son épouse et se déclare prêt à tuer pour elle ; mais il aime aussi tendrement son frère, et tous deux, du moins au début, multiplient les déclarations d'affection mutuelle. Certaines scènes, d'ailleurs, sont des professions d'amour croisées entre père et fille ou entre les deux frères, et préparent la scène centrale (III, 2), longue scène où Paolo finit par avouer ouvertement son amour à Francesca, laquelle lui laisse entendre à son tour qu'elle l'aime passionnément – une scène dont la situation semble également inspirée du *Cid* de Corneille. On se rappelle que Chimène ne peut envisager d'aimer le meurtrier de son père, et que, de ce fait, Rodrigue s'en va combattre les Maures. Francesca donne un conseil semblable à Paolo, l'invitant à aller au devant d'autres exploits guerriers. On se rappelle la célèbre formule de Chimène au jeune homme – la litote par excellence – « Va, je te ne hais point ». De même, Francesca admet qu'elle ne peut haïr Paolo (« Je devrais te haïr », lui dit-elle. « Le peux-tu ? » demande Paolo. « Non, je ne le peux pas », répond-elle, et elle lui dira : « Va... va... »).

Beaucoup d'amour entre les jeunes gens, mais un amour chaste. Francesca redit avec force à son père et à son époux qu'elle est innocente, qu'elle est restée honnête, et que sa seule faute est de n'avoir pu étouffer la flamme dont elle brûle. D'ailleurs le passage évoquant la lecture à deux du roman de Lancelot ne laisse aucune équivoque sur la suite : les effets sont demeurés au niveau des sentiments.

Nous avons mentionné *Le Cid*, tant la situation imaginée par Pellico – le meurtre d'une personne chère par l'être aimé – est semblable, mais c'est indéniablement le

vocabulaire de *La Divine Comédie* qui parsème la tragédie, re-sémantisé parfois, éventuellement détourné⁶, mais visant toujours, d'une manière générale, à reproduire l'extrême délicatesse et l'humanité de la protagoniste, ainsi qu'une atmosphère « dolce stil nuovo » très chaste. Les termes « amour », « aimer », « prier », « paix », sont fortement récurrents, qu'il s'agisse de la paix que Francesca doit retrouver, de la paix qu'elle voudrait voir s'installer à nouveau entre les deux frères, ou encore des larmes de l'un et de l'autre. Ajoutons que, de la part d'un jeune patriote, en un temps où l'Italie s'apprête à vivre le siècle du *Risorgimento*, nombreux sont les accents affectueux à double sens : la rage de Paolo parti combattre pour le trône de Byzance⁷ – non point pour sa patrie mais pour « l'étranger » –, les tentatives, de la part de Francesca, de mettre fin à la guerre que se livrent son époux et son beau-frère, échos des invectives patriotiques lancées par des poètes comme Pétrarque ou le jeune Leopardi contre les guerres fratricides qui ont longtemps déchiré l'Italie.

Mais, bien évidemment, c'est le sentiment d'amour passionné qui est le plus fortement déclaré, et que le jeune poète exprime en se faisant l'écho de Dante. On se rappelle les trois célèbres tercets où le mot « Amour » apparaissait en position anaphorique. La Francesca de Pellico, s'adressant à Paolo dans la grande scène centrale, place à trois reprises ce même mot en fin de vers :

Que veux-tu dire ? Tu parles de celle que tu aimes...
et sans elle tu vis si malheureux ?
Si fort est donc dans ton cœur cet amour ?
Dans la poitrine d'un valeureux chevalier
l'unique flamme ne doit pas être l'amour.
Son épée lui est chère, tout comme son honneur ;
ce sont de nobles affects. Suis-les, il ne faut pas
que tu sois avili par l'amour. (III, 2)

Après quoi Paolo ne peut que se déclarer, et professe avec ardeur la passion qu'il éprouve pour elle :

C'est toi la femme
que j'ai perdue, c'est de toi que je parlais,
C'est toi que je pleurais, que j'aimais. Je t'aime toujours ;
je t'aimerai jusqu'à ma dernière heure ! et même
si je devais pour l'éternité être châtié sous terre
pour cet amour impie, éternellement
et toujours davantage je continuerais à t'aimer. (III, 2)

Néanmoins, il s'agit de l'amour pur du chevalier pour sa belle, un amour qui élève celui qui l'éprouve, et que toute jouissance autre que spirituelle flétrirait. Ainsi Paolo se défend-il devant Lanciotto :

Je ne suis pas si vil. Séduire
cet ange pur venu du Ciel ? Moi ?

⁶ La Francesca de Dante désignait Paolo comme celui « qui jamais plus ne sera loin d'[elle] » ; Lanciotto, évoquant le frère de son épouse mort au combat, mentionnait le Ciel où tout le monde se reverra, où les gens ne seront plus jamais séparés les uns des autres, reprenant textuellement les paroles que Dante fait prononcer à Francesca.

⁷ Dans la première rédaction de la pièce, il s'agissait explicitement du trône germanique : une allusion imprudente qui fut édulcorée.

Jamais ! Celui qui aime Francesca
ne peut être vil : quand bien même il l'aurait été,
il ne le serait plus, en l'aimant ; tout cœur
devient sublime quand s'imprime en lui
l'image de cette sublime femme.
Moi, justement parce que je l'aime,
je veux d'être humain, pieux et preux :
et parce que je l'aime, je le suis peut-être davantage
que ne le sont d'ordinaire les guerriers et les princes. (IV, 4)

C'est en annonçant ce qui les attend dans l'outre-tombe – un éternel martyr, mais aussi un amour éternel – que tous deux rendent leur dernier soupir.

Cette tragédie, pour simple et naïve qu'elle puisse paraître, connut néanmoins du succès en son temps, quand des amis convainquirent son jeune et timide auteur qu'elle méritait d'être portée à la scène. Mais ce succès ne fut pas de très longue durée, la diffusion du commentaire de Boccace ayant sans doute fait paraître trop édulcoré, trop peu « romantique », cet entrelacs d'amours entre frères pour une même femme⁸.

Par contre l'opéra italien, dont le XIX^e est le grand siècle, s'empara du sujet, et il ne fait aucun doute que l'œuvre de Pellico servit de base au premier mélodrame. Comme il est difficile de prendre connaissance des tragédies lyriques qui jalonnèrent le siècle, et que les musiques sont quasiment inaccessibles – qui plus est aux non-musicologues – nous nous limiterons au contenu des deux livrets que Felice Romani composa en 1825 et 1835⁹.

Les deux livrets d'opéra de Felice Romani

Le livret de 1825¹⁰, mis en musique par Luigi Carlini et représenté à Naples à l'occasion de l'anniversaire de Francesco I roi des Deux-Siciles, met en scène les mêmes personnages que la tragédie de Pellico ; mais s'y ajoutent nombre de figurants qui chanteront des chœurs (chevaliers, dames, soldats, population), un opéra ne pouvant se limiter à présenter quatre chanteurs sur scène. L'intrigue est à la fois simplifiée – pas de mention d'un frère de Francesca tué par Paolo – et modifiée, car, tout opéra devant émerveiller le public, surtout lors d'une occasion festive, il importait, pour la diversité du spectacle, que plusieurs lieux servent de décor.

Quand le rideau se lève, Lanciotto, accompagné de Guido, revient victorieux avec ses troupes : il a ramené la paix entre Rimini et Urbino, ville voisine. Il apprend au père

⁸ Une tragédie intitulée *Francesca da Rimini*, œuvre de Bernardo Bellini, fut publiée à Crémone en 1820. Comme chez Pellico, l'époux de Francesca se nomme Lanciotto. Nous en avons pris connaissance : l'intrigue et le texte sont si détestables que nous n'avons pas jugé bon de l'intégrer à notre corpus.

⁹ Nos recherches ont néanmoins abouti, pour ce même titre, aux autres références suivantes :

- une *Francesca da Rimini* sur livret de Paolo Pola et musique de Pietro Generali donnée à la saison 1829-1830 au Teatro Grande de Brescia ;

- une autre de Matteo Benvenuti (livret) et Giuseppe Marcarini (musique) pour la saison 1871-1872 au Teatro Carcano de Milan ; puis à Vicenza en 1843 avec musique de Francesco Canneti ;

- une autre d'Antonio Ghislanzoni (livret) et Antonio Cagnoni (musique) donnée en 1878-79 et 1889-90 au Teatro Regio de Turin.

¹⁰ Édition consultée : *Francesca da Rimini*, dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo il 19 Agosto 1825, ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua Maestà Francesco I Re delle Due Sicilie, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1825, 32 p.

de la jeune femme que Francesca est fortement dépressive depuis longtemps. Une fête va avoir lieu pour célébrer la victoire, fête au cours de laquelle, selon l'usage, elle remettra des trophées aux vainqueurs, comme elle le fit autrefois à Ravenne, quand elle remit le trophée à Paolo. Hélas, elle ne veut plus voir ce dernier. En aparté elle supplie le Ciel de lui venir en aide, car elle veut mourir « innocente ». Paolo vient la voir alors qu'elle est dans sa chambre, en train de lire : il demande à lire avec elle... l'histoire de Lancelot et Guenièvre... et s'avouent ainsi l'un l'autre leur amour. Lanciotto surgit au moment précis où Paolo est à genoux devant Francesca : il s'apprête à les tuer tous les deux quand interviennent Guido et la Cour. Pour sauver sa bien-aimée Paolo se déclare unique coupable ; Francesca affirme que seule la raison d'État l'a obligée à épouser Lanciotto et que sa vocation était le couvent. Lanciotto fait incarcérer les deux amants et leur demande de choisir l'instrument de leur mort : épée ou coupe de poison. Guido veut à tout prix sauver sa fille et intervient avec des hommes armés ; mais comme éclate dans la ville une révolte contre la dureté du gouvernement, Francesca se retire dans un couvent afin de ramener la paix. Paolo, quant à lui, a juré de mourir, mais les deux amants veulent se revoir une dernière fois. Il pénètre, de nuit, dans le cloître et veut emmener sa bien-aimée avec lui. Hélas, ils sont surpris par Lanciotto et ses gardes : le mari jaloux transperce son épouse de son épée ; désespéré, Paolo se tue à son tour.

Comme le démontre ce résumé, Felice Romani va et vient entre Pellico et Dante, mais en écrivant un tout autre scénario. Pas de souci de réinsertion des termes spécifiques à Dante, comme chez Pellico, mais une utilisation plus conforme du passage célèbre de *Lancelot*, même si, là encore, la suite demeure chaste. Le thème de l'amour est beaucoup moins étendu que chez le jeune auteur de la tragédie, car dès le début Lanciotto redoute une possible trahison de son épouse ; de ce fait les personnages, hormis les deux protagonistes, ne se répandent jamais en professions d'amour les uns pour les autres. Seul détail réellement dérivé du chant V : la lecture des amours de Lancelot et Guenièvre. Enfin, le mari jaloux est ici bien moins pathétique que dans la tragédie, il évolue vers le personnage monstrueux qu'il est appelé à devenir dans la suite de l'évolution du thème.

Dix ans plus tard, en 1835, Felice Romani écrit un second livret que met en musique Giuseppe Tamburini pour la saison de Carnaval de Rimini¹¹. Les personnages sont à nouveau les mêmes, mais la différence essentielle par rapport au précédent livret est que l'auteur utilise désormais largement le commentaire de Boccace, que probablement il ne connaissait pas dix ans plus tôt. Ajoutons que le texte présente d'évidents accents patriotiques – attendus à une époque où l'Europe – et donc l'Italie – a connu les deux grandes vagues révolutionnaires de 1820-21 et 1830-31.

L'opéra s'ouvre encore sur une atmosphère de bataille : non plus la victoire de Lanciotto, comme en 1825, mais l'évocation d'une rébellion populaire à laquelle il a échappé de justesse, et de l'immense tristesse à laquelle Francesca est en proie. On apprend vite que la jeune femme ne s'est pas remise de la trahison dont, pour des raisons politiques, elle a été victime, contrainte à des noces avec un homme rustre et contrefait alors qu'elle croyait épouser Paolo !!! Hélas, elle est toujours amoureuse de son beau-frère, lequel l'aime de retour et n'est rentré de ses expéditions guerrières que pour la revoir. Lanciotto, de son côté, a des doutes sur les sentiments de son épouse et la jalousie a commencé à tracer un chemin dans son âme. Paolo ne peut s'empêcher de rendre une dernière visite à Francesca qui pourtant le conjure de partir : il a encore sur

¹¹ Édition consultée : *La Francesca da Rimini*, dramma tragico da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Rimini Il Carnevale 1836, Rimini, per Marsoner e Grandi, 1835, 45 p.

lui le livre (*Lancelot*) que tous deux lurent ensemble autrefois. Mais ils sont surpris d'abord par Guido, qui veut bien croire à leur innocence et conjure le jeune homme de s'en aller, puis par Lanciotto le quel, furieux, poignarde son épouse, puis son frère. Les deux amants expirent ensemble, non sans avoir d'abord pardonné à leur meurtrier.

Qu'il nous soit permis d'affirmer d'emblée que ce livret – du moins à en juger par la seule lecture du texte – est détestable, et l'histoire (que nous avons résumée au mieux) incohérente. Le mélange des deux sources, Pellico et Dante, et du commentaire de Boccace, a eu pour résultat une intrigue peu convaincante et esthétiquement très faible. Les réussites stylistiques du jeune auteur de la tragédie n'y ont pas trouvé d'écho, et la contamination par Boccace a eu pour effet un livret monstrueux mettant en scène un Lanciotto lui-même monstrueux, tant physiquement que moralement, même s'il affirme aimer son épouse. L'amour n'est réellement présent qu'entre les deux protagonistes, mais il est proclamé de façon si générique qu'il en paraît artificiel. Il est à souhaiter que la mise en scène, les décors, la musique et les qualités vocales des chanteurs aient pu relever la faiblesse de la trame sur laquelle se fonde le spectacle.

Un point néanmoins mérite d'être relevé dans l'évolution du thème : Dante est, certes, un point de départ incontournable, mais pour que l'histoire soit crédible et acceptée, il ne sera plus possible désormais de faire abstraction des explications éclairantes et « romanesques » apportées par le commentaire de Boccace.

III. Le somptueux drame historique de Gabriele D'Annunzio : une tragédie « à grand spectacle »

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) est une figure suffisamment célèbre de la culture européenne pour qu'il ne soit pas nécessaire de le présenter¹². Classé d'abord parmi les décadentistes, puis chantre de la poétique du surhomme, acteur hardi des franges de la Première Guerre mondiale (cf. la célèbre expédition de Fiume), poète élégant, auteur de romans fastueux dont certains furent portés au cinéma, il écrivit également pour le théâtre. Au palmarès de ses amours passionnées et multiples : sa liaison tumultueuse avec la célèbre actrice Eleonora Duse, de cinq ans son aînée. C'est pour elle que, durant l'été 1901, il écrivit sa *Francesca da Rimini*, qui fut représentée dès le mois de décembre au théâtre Costanzi de Rome¹³. Leur projet commun, scellé par ce qu'ils appelèrent un pacte, était de créer une nouvelle forme de théâtre, un « théâtre de poésie », un « théâtre d'art ». Leur *Francesca da Rimini* en est sans doute la plus belle illustration et mériterait pleinement l'appellation de « tragédie à grand spectacle ». Le souhait de D'Annunzio était de rivaliser avec l'opéra, d'emporter le public dans un autre monde. Écrite en vers de saveur antiquisante, peuplée d'une foule de personnages, cette pièce avait une durée de six heures, et elle était accompagnée d'une musique de scène composée expressément par Antonio Scontrino. Les décors, d'un faste inouï, furent

¹² Pour un ouvrage en français sur ce personnage hors du commun, cf. Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, traduit de l'italien par Alain Sarabayrouse, Paris, Fayard, 1983, 630 p.

¹³ Édition consultée : Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Roma, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1942, 287 p. La traduction française que nous avons utilisée pour les citations est de Georges Hérelle, une traduction en prose pour laquelle nous nous sommes autorisée (et limitée) à reproduire la démarcation métrique présente dans l'original italien (Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, tragédie en cinq actes traduite de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1910, 5^e éd.).

confiés au célèbre styliste Mariano Fortuny. D'Annunzio géra lui-même la mise en scène, avec le soin méticuleux qui transparait du texte publié, riche en didascalies d'une précision extrême¹⁴. Eleonora Duse finança elle-même le spectacle, qui coûta une fortune ! Cette tragédie devait être le premier volet d'une trilogie intitulée *Les Malatesta* ; elle fut suivie, en 1912 de *Parisina* ; le troisième volet, *Sigismondo Malatesta*, ne vit jamais le jour.

Le texte publié est précédé de préliminaires où l'auteur exalte l'amour et semble vouloir rivaliser avec Dante (jeu ? vanité ?). D'abord, dans le style antiquisant et grandiloquent qui caractérise une bonne partie de sa production poétique, figure un poème « À la divine Eleonora Duse ». Suivent un extrait de la *Vita Nuova* où Dante relate un rêve qu'il a fait – Amour donnant à manger le cœur le poète à la dame bien-aimée, puis s'en allant en pleurs – et, en miroir, pastichant fortement Dante, une déclaration de Paolo qui lui aussi a vu l'Amour en pleurs, tenant Francesca dans ses bras.

Personnages et figurants sont nombreux. Les principaux acteurs sont, d'abord, les quatre enfants de Guido da Polenta : Francesca, sa jeune sœur Samaritana et ses deux frères, Ostasio et Bannino, tous présents dans l'acte I dont l'action a lieu à Ravenne. Puis, dans la suite de la pièce, qui se déroule à Rimini, les trois fils Malatesta : Giovanni dit « le Déhanché », Paolo dit « le Beau » et Malatestino dit « le Borgne ». À ces protagonistes s'ajoutent les suivantes de Francesca, des soldats, un jongleur, un notaire, des musiciens, des chanteurs, un marchand, un astrologue etc.

L'action se déroule comme suit. Le notaire et l'un des frères de Francesca chassent le bouffon qui amusait les dames, car ces jongleurs colportent les nouvelles, et il est important que rien ne filtre de leur plan : pour obtenir l'alliance militaire des Malatesta, ils ont combiné de marier Francesca par procuration à l'héritier de la Seigneurie, Giovanni ; mais comme la belle est altière et jamais n'accepterait cet époux rustre et boiteux, c'est Paolo dit le Beau (déjà marié, elle ne doit pas le savoir) qui fera figure d'époux. Les dames aperçoivent le charmant jeune homme et, en toute bonne foi, l'indiquent, tout excitées, à leur maîtresse comme son fiancé : Francesca, émerveillée, en pleure de bonheur.

L'acte II s'ouvre sur une scène guerrière et nous transporte au sommet du château de Rimini autour duquel la bataille fait rage. Francesca y est montée, au grand dam des soldats qui craignent pour sa sécurité, et s'amuse avec le feu grégeois. Arrive Paolo à qui elle fait d'amers reproches, évoquant sa venue à Ravenne et le rôle frauduleux qu'il a alors joué. Ce dernier, qui brûle d'amour, voudrait se laisser tuer au combat, mais la jeune femme l'en dissuade, mieux, elle lui sert de coéquipière. Survient Giovanni, qui félicite son frère pour les magnifiques coups d'arbalète qu'il a tirés, et se montre tout ému de la sollicitude de Francesca qui leur offre à boire. Mais voici qu'est amené sur une civière le corps de Malatestino, gravement blessé à l'œil : Francesca lui prodigue les premiers soins.

L'action de l'acte III a lieu dans la chambre de la jeune femme, qui lit à haute voix l'histoire de Lancelot à ses suivantes, occupées à broder et à rire. Sa fidèle esclave, Smaragdi, lui fait savoir que Paolo, parti depuis deux mois à Florence assurer la charge de Capitaine du Peuple, est déjà de retour. Arrive un marchand d'étoffes et de colifichets qui a profité du train de Paolo pour voyager en sécurité : tout en vantant comiquement sa marchandise, il donne à la belle des nouvelles de son bien-aimé, tandis que musiciens et chanteurs célèbrent la venue prochaine du printemps. Mais Paolo se présente pour saluer sa belle-sœur, et cette dernière congédie tout le monde. Il évoque leur rencontre,

¹⁴ Le texte, publié dès 1902, offre une description minutieuse des décors, des costumes, des coiffures, et reproduit la partition des divers morceaux de musique accompagnant les moments-clés du spectacle.

au sommet du donjon... Francesca ne veut se souvenir de rien. Apercevant le manuscrit ouvert sur le pupitre, il propose de lire avec elle l'histoire de Lancelot et Guenièvre. Quand vient le moment du fameux baiser, Paolo embrasse la jeune femme.

L'acte IV situe l'action dans une salle non loin de la prison où est enfermé un ennemi des Malatesta. Francesca a préparé une collation pour son époux qui s'apprête à partir pour un long séjour à Pesaro, où il est nommé podestat. Malatestino est présent ; il déclare à Francesca une flamme rageuse et se montre menaçant. Ébranlée d'entendre jour et nuit les cris du prisonnier que l'on torture, elle conjure son beau-frère de mettre fin à ces tourments : ce dernier la prend au mot, saisit une hache et quitte les lieux. Arrive Giovanni à qui elle confie la peur que lui inspire le jeune garçon. Aussi, quand ce dernier revient, la tête du prisonnier à la main, Giovanni l'interroge-t-il violemment, si bien que, pour se défendre, il révèle, arguments à l'appui, la liaison qu'entretient Francesca avec Paolo, et propose même de la lui prouver. Tous deux joueront une petite comédie : ils feindront de partir pour quelques jours, mais reviendront dans la nuit et prendront les deux amants sur le fait.

Le dernier acte se déroule dans la chambre de Francesca où Paolo vient la rejoindre. Mais leur dialogue d'amour passionné et leurs baisers sont brusquement interrompus par de violents coups frappés à la porte. Paolo se précipite vers la trappe d'accès à l'étage inférieur pendant que Francesca va ouvrir. Hélas, un pan de son manteau reste accroché. Francesca s'interpose pour sauver son amant et reçoit un coup mortel. Furieux, Giovanni frappe son frère. Les deux corps tombent, unis l'un à l'autre, tandis que Giovanni brise son épée.

Ce résumé, un peu long car la pièce est fort riche en personnages et en événements – et nous sommes loin d'en avoir donné tous les détails – démontre que l'action est dérivée à la fois du texte de Dante et du commentaire de Boccace, auxquels D'Annunzio a ajouté maints détails historiques, fruits de recherches sur la période et les personnages, même s'il effectue parfois quelques entorses au profit de sa fiction : on est loin, par exemple, des dix années écoulées entre le mariage de la vraie Francesca et sa mort ; quant au Malatestino historique, ce n'était pas le plus jeune mais l'aîné des frères Malatesta.

D'Annunzio a lui-même défini sa tragédie comme « un poème de sang et de luxure »¹⁵. Effectivement, autant la tragédie de Pellico, pourtant toute pétrie d'amour, était chaste et pure (même le baiser échangé entre les amants était absent !), autant le drame de D'Annunzio est explicite sur l'adultère, qu'il va jusqu'à mettre en scène. Sensualité et cruauté se côtoient. Comme chez Pellico, mais de façon plus ardente et ciblée, Francesca est l'objet de trois passions différentes, aussi violentes l'une que l'autre : celle, jalouse, de son époux qui, tout boiteux et rustre qu'il est, s'adoucit dès qu'il la voit et s'émeut de ses attentions (« Ma chère épouse », « ma belle guerrière » l'appelle-t-il en haut du donjon ; et, alors qu'il s'apprête à partir pour Pesaro : « ma chère épouse, vous m'attendiez donc ») ; celle, élégante et voluptueuse, de Paolo ; et enfin celle, violente et sadique, de Malatestino, lequel va jusqu'à suggérer à sa belle-sœur « un autre viatique » pour Giovanni (mêler du poison à la collation), afin de la posséder à lui seul. Des passions d'une extrême violence, qui font d'autant plus ressortir la délicatesse, l'humanité et la détresse pathétique de la jeune femme.

La reconstitution civilisationnelle est soignée dans ses moindres détails, lesquels – si l'on excepte les longs passages historiques sur les ennemis, les alliés, les guelfes et

¹⁵ Paolo Alatri, *op. cit.*, p. 225.

les gibelins, l'empereur Frédéric et autres éléments de chronique – visent tous à reproduire l'atmosphère des cours d'amour médiévales ou des romans de la Table Ronde et autres textes célèbres. Dès le lever du rideau les suivantes de Francesca taquinent le jongleur et réclament des chansons d'amour, notamment celles du « nouveau style » mis à la mode par les poètes Guido Guinizelli et Jacopo da Lentini (deux célèbres promoteurs du *dolce stil nuovo*) ; ou encore « le grand amour d'Iseut la Blonde ». À quoi le jongleur répond qu'il connaît tout :

Comment Morgane envoie au roi Arthus
l'écu qui prédit le grand amour
du bon Tristan et d'Iseut la fleurie.
Et ce sera entre la plus belle dame
et le plus beau chevalier du monde.
Et comment Iseut boit avec Tristan
le breuvage que sa mère Lotte
a destiné pour elle et pour le roi Marc ;
et comment le breuvage est si parfait
qu'il conduit les amants à une seule mort. (I, 1)

reprenant, dans ce dernier vers, les termes que Dante place dans la bouche de Francesca en Enfer – une manière d'annoncer comment finira la pièce. Autre détail symbolique, annonciateur de fin tragique, le tombeau antique qui, dans la cour du château de Ravenne, fait fonction de jardinière, où pousse un splendide rosier rouge : Smaragdi y a versé l'eau teintée du sang qui a taché le sol – le sang de la blessure du jeune frère de Francesca, qui menaçait son aîné de dévoiler à leur sœur le complot familial monté contre elle. Celle-ci, ignorante de tout, montrant le rosier à Samaritana, se plaît à imaginer ici la tombe d'une vierge martyre, d'autant plus que jamais il n'a été aussi fleuri et vermeil : « Regarde, regarde, c'est le miracle du sang ! », lui dit-elle (I, 5). Elle y cueille une rose et la donne en silence à Paolo, qu'elle croit son fiancé : autant de termes, de gestes et de symboles qui la désignent implicitement comme future martyre. Au début de l'acte suivant, dans le jeu imprudent de Francesca avec le feu grégeois, sans doute faut-il voir une allusion à la flamme qui brûle la jeune femme et qui la conduira en Enfer. Et ainsi de suite, tout au long de la pièce. Signalons enfin, dans la description des costumes, le soin pointilleux porté aux chevelures des deux protagonistes. Dès le premier acte, Ostasio, le frère de la jeune fille, en avait dressé un portrait dérivé des toiles préraphaélites (« Quand elle marche et que ses cheveux / tombent autour de sa ceinture »... I, 4)) ; en haut du donjon, il est précisé que ses tresses sont nouées sur sa nuque et qu'un bandeau passe sous son menton (II, 2). De même, les suivantes brosent à Francesca un portrait préraphaélite de Paolo :

C'est le plus beau chevalier du monde,
En vérité. Voyez
Comme il porte la chevelure longue,
si longue qu'elle lui retombe
jusque sur les épaules, à la mode angevine... (I, 5)

à tel point que, dans le droit fil de Dante, l'une d'elle s'exclame :

Heureuse celle
Qui lui baisera la bouche ! (I, 5)

D'une manière générale, toute la pièce est parcourue d'une très forte intertextualité amoureuse. Dante y a la première place, d'autant plus que l'auteur saisit l'occasion de la fonction politique de Paolo à Florence pour faire intervenir le grand poète dans le récit de son séjour. Paolo, en effet, qui là-bas a rencontré Guido Cavalcanti, mais aussi le philosophe Brunetto Latini et le musicien Casella, évoque avec tendresse

... un joveuceau
de la maison des Alighieri, nommé Dante.
Et ce joveuceau me devint cher
tant il était plein de pensées
d'amour et de douleur [...] (III, 5)

Dante parfois pleurait en silence, et Paolo avec lui.

Cette évocation se situe juste avant la lecture de *Lancelot* par les deux jeunes gens, laquelle s'effectue ainsi sous le haut patronage de l'auteur de *La Divine Comédie*. Tout comme dans l'original, où le récit n'allait pas plus loin que le moment du baiser, le rideau tombe après que Paolo a baisé Francesca sur la bouche (« Il me baisa la bouche, tout tremblant », disait l'original).

Comme dans la tragédie de Pellico, nombreux, dans la pièce, sont les termes, les expressions, les phrases où figurent des termes empruntés au célèbre passage de *l'Enfer*, re-sémantisés ou détournés : les prières réitérées de Francesca, le pardon qu'elle accorde à ceux qui le méritent (« la souillure de la fraude que tu as sur ton âme / puisse-t-elle t'être pardonnée avec grand amour » dit-elle à Paolo, II,3), la comparaison du feu grégeois au feu de *l'Enfer*, l'évocation des hirondelles, le surnom de « petite colombe » donné à Samaritana et à la plus jeune des suivantes.

L'avant-dernière scène de la pièce (V, 4), qui précède l'irruption de Giovanni et la mort des amants, est un dialogue passionné où intervient une dernière fois la lecture de *Lancelot*, laquelle se confirme comme l'anticipation de leur propre histoire, car l'auteur y insère – encore – un fragment de *La Divine Comédie* : « nous avons été une seule vie, et c'est digne chose / que nous soyons une seule mort » dit le livre. Paolo le referme et intime : « N'y lisons plus », tournant au style direct le récit effectué par la jeune damnée à Dante (« ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant »). Aussi le moment passionné qui suit, empreint d'une forte sensualité typiquement dannunzienne (« Donne-moi / ta bouche. Encore ! Encore ! ») est-il brutalement interrompu par les violents coups frappés à la porte.

Dante, évidemment, est l'hypotexte principal, éclatant, de cette pièce, suivi de près par les amours de Lancelot du Lac et Guenièvre. Mais d'autres sources concourent à en faire une mosaïque d'aventures amoureuses, toutes malheureuses. Les célèbres amours de Tristant et Iseut, d'abord : on se rappelle que les suivantes, dès l'ouverture du rideau, en ont demandé le récit au jongleur. Plus tard, les didascalies nous apprennent que la chambre de Francesca, lieu de l'action des actes III et V, est tout ornée de petits panneaux illustrant les aventures de Tristan... Mais elles nous apprennent aussi qu'un pot de basilic est posé sur le rebord de la fenêtre, et que Francesca offrira à Paolo un brin de ce basilic. Or tout amateur de littérature italienne connaît les plus célèbres nouvelles du *Décameron* de Boccace, et ne peut manquer d'être interpellé à la mention de ce pot. D'Annunzio fait ici référence à la célèbre nouvelle de Lisabetta (Journée IV, 5^e nouvelle) dont les frères ont tué le jeune soupirant, jugé indigne d'une alliance avec leur famille : Lisabetta a déterré le corps du jeune homme, lui a coupé la tête et l'a enterrée dans un pot de basilic qu'elle garde pieusement sur le rebord de sa fenêtre... Autre

référence à des amours funestes narrées – encore – par Boccace : le cauchemar qui hante Francesca, et qu'elle revit encore, une heure avant sa mort, alors qu'elle s'est assoupie au milieu de ses suivantes. Un mauvais rêve où elle se voit poursuivie par un noir chasseur flanqué de chiens qui la lacèrent... L'épisode est célèbre, Botticelli l'a illustré sur une série de panneaux dont trois sont conservés au musée du Prado. Il s'agit de la nouvelle de Nastagio degli Onesti (*Décameron*, Journée V, 8^e nouvelle), dont l'action se situe dans une forêt infernale où un jeune homme mal aimé poursuit sans relâche sa bien-aimée ingrate contre laquelle il a lancé ses chiens. Encore une histoire prémonitoire – l'action, qui plus est, se situe à Ravenne – qui annonce l'issue funeste des amours de Francesca.

Une grande et belle tragédie, donc, même si elle pouvait apparaître comme difficilement représentable telle quelle. Malgré sa longueur excessive, elle remporta un indéniable succès. Les uns la considèrent comme la meilleure tragédie de D'Annunzio, les anti-dannunziens, tel Luigi Pirandello dont le théâtre était aux antipodes de celui du « héros de Fiume », la dénigrèrent. Les journaux néanmoins en firent grand cas, puisqu'elle est à l'origine de ce qui deviendra la « terza pagina » – la troisième page, la page culturelle – du journalisme italien¹⁶.

Sans doute sont-ce l'irritation ou l'admiration que ce « grand spectacle » suscita chez certains qui donnèrent naissance aux réécritures, non dénuées peut-être d'aspect parodique, qui suivirent. Indéniablement, le sujet était idéal pour une adaptation à l'opéra, comme le démontre la fortune, incontestée en son temps, non démentie depuis, de l'opéra homonyme que Tito Ricordi et Riccardo Zandonai composèrent peu après.

IV. Réécriture, contre-réécriture...

Outre l'opéra de Zandonai, les catalogues des bibliothèques mentionnent au moins deux textes italiens composés après la pièce de D'Annunzio sur le thème de Francesca da Rimini. Il ne nous a été possible de consulter que l'un d'entre eux, publié en 1906, mais, préfacé par Pirandello lui-même – qui ne manque pas de faire référence à l'œuvre homonyme de D'Annunzio – sans doute pouvait-on penser qu'il mérite un détour¹⁷.

La Francesca da Rimini de Giovanni Alfredo Cesareo¹⁸

Dans la postface, Cesareo (1860-1937) déclare avoir délibérément cherché à créer lui-même sans trop se soucier de vérité historique, puisque, rappelle-t-il, sur Francesca et Paolo on ne sait guère que ce que Dante a écrit. Mais il a tenté, affirme-t-il,

¹⁶ Paolo Alatri, *op. cit.*, p. 224. Pirandello dit n'avoir jamais autant souffert que lors de la première de cette tragédie, au théâtre Costanzi de Rome, devant l'interprétation d'Eleonora Duse, grande actrice broyée par le personnage, de même que l'action de la pièce était broyée par « l'immense fleuve de la rhétorique dannunzienne » (*Ibid.*, p. 225).

¹⁷ L'autre texte, œuvre de Nino Berrini, s'intitule *Francesca da Rimini* : commedia tragica in tre atti (Milano, Mondadori, 1924, 218 p.).

¹⁸ Édition consultée : *Francesca da Rimini*, tragedia di G. A. Cesareo, con prefazione di Luigi Pirandello, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron ed., 1906, 201 p. Les traductions des citations nous appartiennent.

de reconstruire une société en se montrant aussi fidèle que possible aux sentiments et aux coutumes. Le résultat apparaît au lecteur averti comme un mélange des drames de Pellico et de D'Annunzio, mêlé d'inventions personnelles. Mais c'est aussi un texte qui laisse le lecteur perplexe, et même effaré s'il lit aussi, comme il se doit, l'introduction de Pirandello. Car si, à une lecture rapide, le texte de la pièce n'apparaît guère convaincant, à une lecture attentive au cours de laquelle on se plaira à imaginer des jeux de scène, le but parodique paraît évident. Pirandello semble pourtant y voir une tragédie sérieuse et, malgré quelques défauts qu'il met en avant sans ambages, la déclare réussie au point même, à la fin, de parler de triomphe !... Dans la postface, l'auteur revendique le droit du créateur à imaginer une histoire et des personnages qui ne correspondent pas à la tradition courante : s'il a voulu absolument faire du nouveau, force est de constater que le résultat ressemble bel et bien à une parodie.

Les acteurs principaux sont moins nombreux que chez D'Annunzio, ils se réduisent au trio Francesca, Giovanni, Paolo, mais ils sont accompagnés d'un nombre important de personnages secondaires : des suivantes, une sorcière, un bouffon, un prêtre, des soldats etc. Comme chez Pellico, Giovanni est un rude guerrier qui aime son épouse, et une immense affection lie les deux frères ; mieux, Giovanni a élevé Paolo lorsque leur mère est morte. Quand commence la pièce, Paolo vient de conduire Francesca au château des Malatesta ; celle-ci, même si elle n'est pas victime d'un complot aussi évident que chez D'Annunzio, a le sentiment d'avoir été achetée comme une esclave, car, dit-elle, c'est Paolo qu'elle aime. Sans doute l'œuvre ne mérite-t-elle pas d'être résumée dans tous ses détails. Soulignons toutefois une différence essentielle par rapport aux précédentes réécritures : Paolo est timide et soumis à son aîné, c'est Francesca qui, telle une mangeuse d'hommes, prend l'initiative de le séduire, qui lui fait lire *Lancelot*, qui l'embrasse sur la bouche, qui le provoque voracement... Dans sa hardiesse, elle est épaulée par un personnage résolument comique, sa suivante Ghisòla, mi-duègne mi-entremetteuse – une version parodique de la fidèle Smaragdi – qui déculpabilise les sentiments éprouvés par les deux jeunes gens, en se référant par commodité à l'amour courtois :

N'est-il pas en usage, désormais, dans tout château,
que le mari accepte que son épouse reçoive
les hommages respectueux un aimable amant ? (I, 11)

Si Giovanni a de sérieux doutes sur la fidélité de son épouse, c'est que son bouffon, par des lazzi, lui laisse entendre que Francesca le trompe et que tout le monde le sait, sauf lui ! : hautaine avec les domestiques, devant lesquels elle marche menton levé (l'expression familière italienne, très imagée, dit qu'elle a « quelque chose qui pue sous le nez »), elle ne dédaigne pourtant pas de « donner la becquée à plus d'un rossignol »... D'où tout un acte comique (selon nous), l'acte IV, où, Francesca devant se confesser, Giovanni menace le prêtre et prend sa place. La rusée Ghisòla déconseille à sa maîtresse de s'adresser à ce remplaçant, car, dit-elle,

À ma connaissance, les dames de votre rang
se confessent à un homme de bon sens
qui soit en mesure de les excuser. (IV, 4)

Mais Francesca ne l'écoute pas et en ressort terrorisée par ce moine dont la voix lui a rappelé celle de son époux, et qui s'est montré si peu compréhensif.

Après quoi le finale aurait pu être beau – la fuite des deux amants la nuit-même, un bateau est prêt à lever l’ancre – mais comme il n’est pas possible d’inventer une autre fin à l’histoire, Giovanni et le bouffon surgissent, couteau levé, dans la chambre, et le mari trompé, effaré que ce frère bien-aimé ait pu le trahir, poignarde les deux jeunes gens. Les derniers mots de Francesca renvoient à leur futur statut, dans l’Enfer dantesque : « Avec toi, pour l’éternité... éternellement à toi ».

Il ne nous a pas été possible de savoir si cette pièce avait vraiment été jouée et avec quel accueil de public, d’autant plus que, pour qu’une parodie fonctionne, il faut que le spectateur ait connaissance du texte parodié¹⁹. Néanmoins il est plaisant de constater que si un sujet tragique a été traité de façon si parfaite qu’il en paraît intouchable (Dante), et que nul ne songerait à le tourner en dérision, l’opération peut être possible, grâce à la médiation d’une réécriture (D’Annunzio) à qui l’on peut reprocher quelques débordements.

Ces débordements – un défaut dont très souvent les réécritures opératiques ont été entachées – le très bel opéra homonyme porté à la scène quelques années plus tard, en 1914, y remédie de façon tout à fait magistrale.

L’opéra de Tito Ricordi et Riccardo Zandonai²⁰

Fils de cordonnier, Riccardo Zandonai (1883-1944) est né dans le Nord de l’Italie, à Rovereto, dans le Trentin, qui appartenait alors à l’empire austro-hongrois²¹. Irrédentiste – c’est-à-dire acquis à la cause italienne – dès son jeune âge, il s’efforce de marquer cet engagement par le choix thématique de ses compositions, en rendant hommage aux périodes célèbres et aux grands noms de la culture italienne. À l’âge de seize ans, il avait déjà mis en musique le fameux épisode du chant V de l’*Enfer*. Il a trente et un ans quand il compose l’opéra qui allait être le plus grand succès de sa carrière, son chef-d’œuvre. Dès 1908, il avait demandé au grand poète Giovanni Pascoli d’écrire pour lui un livret sur le sujet ; en vain. Aussi s’adresse-t-il à D’Annunzio, notable défenseur de la nation italienne, qui tergiverse. Au final c’est l’éditeur Tito Ricordi qui s’en charge, contre paiement à l’auteur d’une somme exorbitante²².

Inutile d’effectuer un résumé du livret, la trame est rigoureusement identique à celle du drame de D’Annunzio, et les didascalies décrivant décors et costumes sont semblables. Des termes, des vers, des phrases, voire des répliques entières sont repris tels quels. Mais l’ensemble a été considérablement allégé. L’auteur du livret a supprimé les nombreuses explications contextualisant l’action – qui, déjà difficiles à suivre à une simple lecture, auraient été incompréhensibles et insupportables une fois mises en musique – ainsi que divers personnages non indispensables, tels que le marchand

¹⁹ Nombre de détails, non mentionnés dans nos deux résumés, font clairement référence à D’Annunzio : ici les prédictions funestes de la jeune sorcière renvoient à l’interprétation du cauchemar de Francesca par l’esclave magicienne Smaragdi ; la scène dannunzienne de l’épervier, racontée par Malatestino, est ici représentée en direct lors d’une scène de chasse ; si chez D’Annunzio Paolo évoquait ses rencontres avec les poètes toscans du *dolce stil nuovo*, ici nous assistons en direct à une sorte de joute poétique à laquelle participe rien moins que l’ami de Dante, Forese Donati, etc.

²⁰ Édition consultée : Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini*, Avant-Scène Opéra n°259, 2010. Les citations sont données dans la traduction française d’Yseult Pelloso.

²¹ Ce n’est qu’en 1919 que l’Italie récupère cette zone, qui avait été un enjeu essentiel dans sa décision, en 1915, de participer à la Première Guerre mondiale.

²² Les informations présentées dans ce paragraphe sont dérivées de l’étude d’Hélène Cao, *Riccardo Zandonai entre deux siècles*, *L’Avant-Scène Opéra*, cit., pp. 68-71.

d'étoffes et l'astrologue, ou encore Bannino, le jeune frère de Francesca ; d'où l'élimination des scènes souvent longues auxquelles ces personnages donnaient lieu. Au sommet du donjon, Francesca ne joue plus avec le feu grégeois ; dans la chambre de la jeune femme, Paolo, qui vient de rentrer de Florence, n'évoque plus sa rencontre avec Dante ; le cauchemar de Francesca n'est évoqué qu'une seule fois, et sans référence évidente à la nouvelle de Nastagio... Bref, la trame d'origine a été libérée de toutes les digressions et scories qui l'allongeaient et l'alourdisaient.

Le résultat est étonnant ! L'élément amoureux au centre de la diégèse s'en trouve considérablement mis en valeur. Les belles répliques touchantes de l'original, noyées dans de longues scènes parfois redondantes, rayonnent désormais avec grâce, et la poésie, mêlée de termes empruntés à Dante, acquiert une fraîcheur nouvelle. Qu'on se reporte aux citations que nous avons déjà transcrites : la version opératique les reprend presque à l'identique, mais, chantées et mises en valeur sur fond textuel épuré, elles communiquent beaucoup plus d'émotion au lecteur-spectateur. Certains détails délicats, qui, présents chez D'Annunzio, passaient cependant inaperçus car étouffés, ajoutent des notes poétiques aux personnages féminins, telle la mention des oiseaux, si importante dans le poème de Dante. Francesca appelle sa jeune sœur « petite colombe » et lui dit d'être « en paix », car elle aussi un jour quittera le « nid » familial (I, 4)²³. Plus loin la jeune femme salue Paolo, de retour « avec la première / Hirondelle » (III, 4). Giovanni, qui pourtant n'a pas le beau rôle, est plus touchant dans ses mots délicats face aux attentions de son épouse (« Comment, chère épouse, êtes-vous / La pensée de ma soif ? Ma chère épouse ! » II, 4). La lecture de Lancelot, enfin, rayonne davantage (qui plus est mise en valeur par le chant) à la fin de l'acte III, où elle précède immédiatement le baiser :

« Et la reine voit le chevalier
Ne pas s'enhardir davantage.
Elle le serre dans ses bras et, longuement,
Le baise sur la bouche. » (III, 4)

Enfin, dans l'acte final, le duo d'amour fortement passionnel entre les deux amants annonce plus clairement, mais sans ostentation maladroite, leur union éternelle en Enfer, un lieu où n'existent ni le jour ni la nuit, et où le temps n'a plus de prise sur le désir dont il est même devenu l'esclave :

Je te mènerai, je te mènerai là où est l'oubli.
Le jour et la nuit seront unis
Sur la terre comme sur un seul
Oreiller. Le temps fait esclave
N'aura plus de pouvoir sur notre désir. (IV, seconde partie, sc. 4)

D'Annunzio avait trente-huit ans quand il écrivit sa pièce, Zandonai trente et un quand il mit le livret en musique. Ce sont là deux chefs-d'œuvre de deux jeunes auteurs pour qui l'amour était un sentiment vivant, bien réel, et non point un épisode livresque ou un écho nostalgique du passé. L'opéra de Zandonai, d'une durée inférieure à trois heures (contre les six heures de la pièce homonyme !), a eu le mérite, d'une part, d'assurer une diffusion internationale au génie à inventif de D'Annunzio, d'autre part de

²³ On se rappelle, chez Dante, la comparaison avec les colombes qui précède immédiatement le dialogue avec Francesca : « Comme colombes à l'appel du désir / viennent [...] vers le doux nid... ».

faire connaître à un public intercontinental, et ce bien au-delà de l'année de sa création, l'épisode à la fois le plus célèbre et le plus émouvant de *La Divine Comédie*.

Dante demeure un monstre sacré quasiment intouchable. Si nombre d'auteurs ont tenté de réécrire certaines parties, voire certains segments de *La Divine Comédie*, aucun texte n'a égalé son modèle ou s'en est même tant soit peu approché. Le cinéma muet, puis, à ses tout débuts, la télévision ont mis en images le voyage du narrateur à travers les trois royaumes d'outre-tombe, et notamment la section la plus pittoresque, l'Enfer, mais le but n'avait alors rien d'esthétique, ni même d'édifiant, il était essentiellement pédagogique : faire connaître à une majorité de spectateurs, dont une bonne partie était illettrée, les grandes œuvres de la littérature nationale. Si D'Annunzio eut, en son temps et après, nombre de détracteurs, force est toutefois d'admettre que sa *Francesca da Rimini*, toute onéreuse et difficilement jouable qu'elle soit, n'en est pas moins indéniablement réussie, et qu'il serait à souhaiter qu'un metteur en scène s'en empare et use de ses droits d'adaptateur, comme l'ont fait – certes avec l'autorisation, cher payée, de l'auteur – Tito Ricordi et Riccardo Zandonai pour l'opéra homonyme²⁴. Un opéra lui aussi magistralement réussi, et qui, faute de pouvoir être savouré en direct sur une scène de théâtre, demeure aujourd'hui aisément accessible grâce aux différents DVD qui en ont été gravés²⁵ : la garantie assurée de vivre et revivre chez soi, à plaisir, de vrais moments de grâce, au gré des amours d'inoubliables héros chantants.

Brigitte Urbani
Aix Marseille Université
CAER, EA 854

²⁴ On sait que le Festival *in* d'Avignon affectionne les pièces interminables...

²⁵ Signalons l'excellent enregistrement effectué en 1984 au Metropolitan Opera de New York, avec Renata Scotto et Placido Domingo dans les deux rôles principaux (Deutsche Grammophon, 1987 et 2007).