

LE THÈME DES VÊPRES SICILIENNES EN ITALIE AU XIX^e SIÈCLE

Brigitte URBANI

Rappelons pour mémoire que le terme de Vêpres siciliennes désigne le soulèvement par lequel, le lundi de Pâques 1282, le peuple de Palerme, rassemblé selon la coutume devant l'église de Santo Spirito pour assister aux Vêpres, se souleva contre la domination française de Charles d'Anjou et massacra tous les Français de la ville. La révolte s'étendit aussitôt à toute la Sicile, à la suite de quoi... Pierre d'Aragon roi d'Espagne s'empara de la couronne... Mais c'est là une conséquence sur laquelle, au XIX^e, on préfère ne pas s'attarder, car au cours des siècles qui suivirent cette insurrection, ce que la mémoire collective, sicilienne et italienne, conserva, c'est un schéma très simple, qui revêtit vite une forme légendaire et que l'on peut synthétiser de la façon suivante :

- Les Français étaient des dominateurs qui se comportaient de façon éhontée, s'emparant des biens des Siciliens et usant et abusant du droit de cuissage, si bien que le peuple était excédé.
- Craignant la révolte, le gouverneur français de Palerme avait ordonné que personne ne porte d'armes. C'est pourquoi, de peur que les femmes n'en dissimulent sous leurs vêtements, ce lundi de Pâques 1282, il fut ordonné aux soldats de les fouiller, alors que la foule était rassemblée (et déjeunait sur l'herbe) devant l'église de Santo Spirito, à l'extérieur de la ville.
- Un capitaine français offensa gravement une noble dame sicilienne en dégrafant de force sa robe. Ce fut l'étincelle qui mit le feu aux poudres. Un parent de celle-ci, outré, sortit une arme (dissimulée ?) et tua le capitaine. Le peuple spontanément suivit son exemple : en quelques heures, tous les Français de Palerme furent massacrés.
- Comme une traînée de poudre, l'exemple fut aussitôt suivi par les autres villes de Sicile.

Parallèlement à cette insurrection spontanée, a été érigé en symbole le nom d'un sicilien banni, Giovanni da Procida, qui de son exil aurait attisé le feu de la révolte et aurait pris des contacts avec les diverses puissances étrangères, afin de s'assurer que personne ne viendrait au secours de Charles d'Anjou. Il se serait entendu notamment avec Pierre d'Aragon, qu'il aurait convaincu d'intervenir à l'issue de la révolte et de prendre la succession des Français, bien entendu une succession « éclairée » avant l'heure. Ce sont les cloches de Santo Spirito qui auraient sonné la révolte¹.

Le terme de « Vespro siciliano » est vite devenu emblématique, se chargeant d'une haute valeur symbolique. L'hymne de Mameli rappelle l'épisode, à côté d'autres moments célèbres comme la bataille de Legnano ou le jet de pierre du jeune Balilla ; un épisode si connu, si entré dans le vocabulaire, que Mameli ne l'explique pas et se contente d'écrire : « il suon d'ogni squilla / i vespri suonò » (la mention de la Sicile est devenue inutile). Mazzini rappelle cet exemple à plusieurs reprises dans ses abondants écrits² ; et souvent, chez lui aussi,

¹Si nous nous exprimons ici au conditionnel, alors que l'existence et le rôle actif de Giovanni da Procida sont attestés, c'est d'abord parce que les historiens ne sont pas tous d'accord en la matière, ensuite parce que nous nous plaçons au début du XIX^e, présentant la légende comme elle était reçue alors et diffusée par la tradition populaire et par les chroniques.

²Il cite en exemple « lo stile » ou « il pugnale » ou « la daga dei Vespri », qu'il lie au « sasso di Balilla » et à « la freccia di Tell » (*Scritti editi e inediti*, Imola, Tip Paolo Galeati, 1906-1974, vol. LXIV, pp. 152, 157, 277, 279). Ailleurs, l'exemple pourra être présenté de façon plus explicite. Comme dans cette lettre « ai giovani d'Italia » de 1959 : « *Giovani d'Italia,orgete! [...] Figli delle terre schiave, non troverà la Patria fra voi un solo Procida che osi chiamare gli oppressi ai Vespri sugli oppressori?* » (vol. LXIV, p. 210-211)

le seul terme de « vespro » ou « vespri »³ suffit. Et pour cause : le terme, très tôt, est devenu nom commun, et signifie « révolution populaire spontanée »⁴.

On comprend quel intérêt pouvait présenter cet épisode pendant le siècle du Risorgimento, durant lequel les Italiens sont invités à puiser dans le passé de l'Italie des exemples stimulants pour le présent. On se rappelle la célèbre envolée de Foscolo : « O Italiani, io vi esorto alle storie »⁵. Romans historiques, pièces de théâtre, opéras (dans le but également de déjouer la censure) situent leur action dans le passé, invitant lecteurs et spectateurs à en tirer une leçon pour le présent. De même que Foscolo dans les *Sepolcri* exaltait les grands Italiens d'autrefois, de même que les opéras patriotiques de Verdi étaient à lire à travers la grille censurée du présent, de même que la peinture historique de Hayez et de ses disciples faisait revivre et immortalisait de grands moments de l'histoire italienne, de même tous ceux qui ont traité le thème des Vêpres siciliennes l'ont fait en gardant présent à l'esprit l'actualité du temps et, à travers la révolte des Siciliens du Moyen Âge, ont incité leurs contemporains au soulèvement contre ceux qui s'opposaient à l'indépendance et à l'unification de la « patrie ».

Et donc, cette étude prendra en compte les Vêpres siciliennes en tant que sujet de pièces de théâtre, d'opéras, d'études historiques, de tableaux. Il ne s'agira en aucun cas de prétendre rétablir une vérité historique. Car cet épisode de l'histoire de la Sicile a fait l'objet de polémiques et de querelles de spécialistes dans lesquelles il serait présomptueux d'entrer. Ce que l'on considérera ici, c'est le mythe que cette révolution réussie est devenue, et surtout l'impact qu'elle a exercé en ce siècle d'insurrections que fut le XIX^e italien, à l'intérieur de ce mouvement de rupture que fut le Risorgimento.

Le fait que le terme de « vespro siciliano » soit devenu nom commun, et soit couramment utilisé au XIX^e est bien un indice de la popularité du thème⁶. Mais... thème populaire oui, certes, dans les esprits... beaucoup moins au niveau des réalisations concrètes, car la censure ne voulait pas en entendre parler. Le seul domaine pouvant vraiment rester libre était celui de la peinture, dans la mesure où les œuvres étaient destinées à des clients privés. Et donc, thème cher aux patriotes, oui ! thème brûlant, oui ! thème maintes fois traité, non ! c'était impossible ! Mais les heurs et malheurs des quelques œuvres ayant osé développer ce sujet, et l'émotion soulevée chez le public, furent en soi d'excellents moteurs publicitaires. Car la censure et les poursuites dont furent l'objet ceux qui eurent le courage de s'y intéresser contribuèrent dans une large mesure à accroître sa popularité.

Nous considérerons trois domaines à l'intérieur desquels ce thème fut traité : le théâtre, l'historiographie et la peinture.

Ce n'est toutefois qu'à partir de 1959 que les « Vespri » sont mentionnés dans les écrits politiques de Mazzini. Influence de l'opéra de Verdi (1855) ?

³Leonardo Sciascia pense que l'expression « Vespri siciliani » est d'origine française, en raison du pluriel (en italien, comme on sait, les vêpres = il vespro). Voir « Il mito del vespro », in *I Vespri siciliani*, Teatro comunale di Bologna, Nuova Alfa editoriale, stagione lirica 1985-86, p. 25-35.

⁴De la même façon, après 1848, le terme de « quarantotto » entrera dans le vocabulaire courant pour signifier « pagaille », « bouleversement ». En Sicile, nous apprend Giuseppe Pitré, « fare il vespro siciliano » signifie : fare la rivoluzione.

⁵« O Italiani io vi esorto alle storie, perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri. » (« Dell'origine e dell'ufficio della letteratura », in *Lezioni e articoli di critica e di polemica (1800-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 33-34)

⁶Dans les pages d'introduction à l'opéra de Verdi, ou dans les livres d'art, on lit couramment qu'il s'agit de « l'un des thèmes les plus populaires du Risorgimento ».

C'est le théâtre qui lance véritablement le thème en Italie avec la tragédie de Giambattista Niccolini, *Giovanni da Procida*⁷.

Au sein du genre théâtral on distingue deux filons principaux, entièrement indépendants l'un de l'autre. Le premier, très fécond, est celui de la tragédie de Niccolini, qui a donné naissance à deux autres tragédies, œuvres de Galatti et de Novarro, intitulées pareillement *Giovanni da Procida*, et à un opéra, œuvre de Poniatovski, dont le livret est une réduction de la pièce de Niccolini. L'autre est celui du célèbre opéra de Verdi. Mais il n'y a aucun contact entre ces deux filons que séparent d'ailleurs près de vingt années.

Les trois tragédies reprennent les faits rapportés par les chroniqueurs et historiens antérieurs. Mais, comme l'indique leur titre, elles mettent fortement l'accent sur le rôle joué par Giovanni da Procida. Toutes trois commencent avec le retour inattendu de l'exilé, que sa famille croit mort, et se terminent avec le massacre des Français.

C'est une longue histoire, riche en péripéties, que celle de la tragédie de Niccolini⁸, écrite dès 1817 et intitulée au départ *Il Vespro siciliano o Giovanni da Procida*⁹. Mais il était impossible alors de la publier en Italie, encore moins de la mettre en scène. Aussi l'auteur songea-t-il à une édition à Paris ou à Londres, et en chargea son ami Gino Capponi. C'est ainsi qu'il apprit avec dépit qu'il était « doublé » par le français Casimir Delavigne, qui en 1819 publiait une tragédie intitulée *Les Vêpres siciliennes* : l'épisode y était vu du côté des Français, et les Italiens y faisaient mauvaise figure¹⁰. Il écrit à Gino Capponi : « Sapete ch'io sono molto disgraziato nei miei lavori poetici. Chi avrebbe mai creduto che un Francese potesse scrivere il Vespro Siciliano? Eppure si è trovato, ed io che l'ho composto innanzi, non avrò il merito d'aver trattato il primo questo argomento, italiano davvero »¹¹. Dans une autre lettre : « Poveri Italiani: vi sono veramente sacrificati [...] e se io stamperò il mio *Procida*, vendicherò con una prefazione l'onore oltraggiato del mio paese »¹².

Ce n'est qu'en 1830 que la pièce put être jouée, à Florence. Huit représentations se succédèrent, qui eurent un immense succès et valurent à l'auteur nombre de louanges... mais aussi des menaces de bastonnade, car les Français qui assistèrent aux représentations s'indignèrent. Comme Niccolini l'avait pressenti, la censure (française et autrichienne)

⁷Giambattista Niccolini (1782-1861), toscan, est l'auteur de nombreuses tragédies mi-classiques mi-romantiques. Il fut très célèbre en son temps en raison du contenu politique de ses œuvres, qui exaltent la liberté et l'unité de l'Italie. Quelques titres : *Polissena, Medea, Edipo, Rosmunda d'Inghilterra, Beatrice Cenci, Nabucco, Giovanni da Procida, Ludovico Sforza, Arnaldo da Brescia, Filippo Strozzi*.

Sur Niccolini, voir Antonio Piromalli, « Giambattista Niccolini », in *Letteratura italiana - I Minori*, Milano, Marzorati, vol. III, p. 2327-2343.

⁸Corrado Gargioli en retrace laborieusement les péripéties dans la très longue et confuse introduction qui précède l'édition de l'œuvre historique inachevée de Niccolini (dont on parlera plus loin) : *Vespro Siciliano, Storia inedita di GB Niccolini*, pubblicata per cura di Corrado Gargioli, con introduzione, note, varianti ed appendici, Milano-Firenze, Ariani e Landi, 1882, CLXXXI + 289 pages.

⁹Edition consultée : G. B. Niccolini, *Giovanni da Procida*, tragedia in cinque atti, Milano, Società editoriale milanese, 1906, 92 pages.

¹⁰Edition consultée : *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, de l'Académie française, Paris, Firmin-Didot, 1877, *Théâtre*, vol. I, p. 1-74.

Le gouverneur de Sicile est Roger de Montfort, chevalier irréprochable qui n'a pas pris part à la violente conquête de la Sicile ni à la mort de Conradin, légitime héritier du trône de l'île. Une amitié solide le lie au fils de Procida, Loredano. Si ce dernier, poussé par la jalousie (sa propre fiancée aime le gouverneur français et en est aimée) et les incitations de son père, non seulement accepte de participer à la conjuration anti-française, mais encore veut lui-même trahir son rival, Roger de Montfort, lui, ne trahit pas l'amitié et fait tout pour sauver Loredano et son père.

¹¹Cité par Corrado Gargioli, *op. cit.*, p. XXXIII.

¹²*Ibid.*, p. XXXIV.

intervint et la pièce fut interdite. Un dénommé Cortesi en fit un ballet pour le Théâtre de la Pergola : il fut interdit. Aucune représentation ne fut possible non plus à Gênes où le Ministère de la Police et le gouverneur devaient d'abord lire les œuvres.

Il fallut attendre les années 1846-49 pour qu'il soit à nouveau possible de la mettre en scène, à Florence, à Gênes, puis à Rome où ce fut un triomphe (les citoyens de la République Romaine résistaient contre les soldats de la 2^e République française, venus au secours du Pape). Mais à la chute de la République Romaine, la pièce fut à nouveau interdite.

Néanmoins, si elle fut peu jouée, elle fut lue. Car au lendemain des révoltes européennes de 1830, qui eurent pour effet un durcissement de la censure, Niccolini, désespérant de voir son *Giovanni da Procida* un jour imprimé en Italie, s'adressa à une typographie suisse, et la pièce fut éditée à Capolago en 1831¹³. La même année une édition fut faite à Palerme, qui eut un énorme succès et circula dans toute l'Italie. Puis en 1846-47, la tragédie fut publiée deux fois à Florence. Niccolini fut complimenté, déclaré « Poeta civile », « Vate politico ». Le succès fut tel que même à l'étranger, en Allemagne, en France, en Angleterre, on demanda à lire l'œuvre.

Et donc, en dépit des multiples obstacles auxquels se heurta Niccolini, son *Giovanni da Procida* eut une considérable répercussion en Italie et ailleurs. Non seulement la pièce fut lue mais elle lança le thème, suscitant des émules au sein de la littérature, de la musique et de l'historiographie.

Le poète et musicien Giuseppe Poniatovski en fit un opéra, qui fut d'abord chanté en privé, probablement pour des raisons de censure. Puis il fut joué officiellement en 1840 au théâtre de la Pergola, en présence du Grand Duc Léopold¹⁴. Toutefois on lui donna vite un titre inoffensif, *Tancredi et Imelda*, le nom des deux amoureux malheureux de l'intrigue.

Mais dès la publication de la tragédie à Palerme, deux lettrés siciliens, stimulés par l'ardeur du florentin Niccolini, avaient entrepris eux aussi d'écrire leur *Giovanni da Procida*. En 1835, Antonio Galatti se déclare le premier sicilien à publier une tragédie sur ce thème¹⁵. De même, c'est la lecture de la pièce de Niccolini qui enflamme de « patriottico zelo » Vincenzo Navarro da Ribera et le pousse à écrire aussitôt lui aussi un *Giovanni da Procida*, qu'il publie dès qu'il apprend que Galatti l'a devancé¹⁶. Pour tous deux, il s'agit d'un geste patriotique : « pago quanto io doveva alla patria » écrit Navarro dans l'« Avvertimento ». Galatti quant à lui déclarait dans la préface avoir été poussé dans cette entreprise par « l'amor della patria, l'abborrimento di ogni straniera tirannide, il rispetto della virtù nei nostri stessi nemici, il pregio della costanza e della magnanimità de' Siciliani »¹⁷.

Quelle est la valeur « littéraire » et « documentaire » de ces trois *Giovanni da Procida* ? Il est évident que les trois pièces ont considérablement vieilli. Rien à dire, certes, sur la cohérence du fond historique : Niccolini s'est appuyé sur des sources qu'il cite dans sa préface, et ses deux émules ne s'en sont pas écartés, même si, pour se distinguer, ils ont donné

¹³C'est avec joie et fierté que l'éditeur suisse accepte. Il répond à Niccolini en ces termes : « Noi la preveniamo (quantunque forse lo sappia di già) che qui non v'è censura di sorta [...] ; così che Ella può esprimere liberamente gli onesti suoi pensieri senza tema che nessuno vi tocchi. » (*Ibid.*, p. CII).

¹⁴Texte consulté : *Giovanni da Procida*, dramma tragico in tre atti da rappresentarsi nell'I.E.R. Teatro dei Sigg Accademi Immobili in via della Pergola l'autunno 1840, sotto la protezione di S.A.I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana..., Firenze, presso G. Galletti in via Porta Rossa, 23 pages.

¹⁵Edition consultée : *Giovanni da Procida*, tragedia di Antonio Galatti da Messina, Messina, Presso Michelangelo Nobolo, 1835, 97 pages. Dans la préface l'auteur dit qu'il s'agit de sa huitième tragédie.

¹⁶Edition consultée : *Giovanni da Procida*, tragedia di Vincenzo Navarro da Ribera, Palermo, Tipografia del Giornale letterario, 1835, 100 pages.

¹⁷Ces deux tragédies furent republiées à l'occasion de la célébration du VI^e centenaire des Vêpres siciliennes, avec celle de Niccolini. Mais nous ne sommes pas en mesure de dire si elles ont été représentées.

d'autres noms à plusieurs personnages. Ce qui pêche, c'est l'intrigue privée, les amours, bref ce qui est destiné à justifier l'écriture d'une tragédie, qui ne peut être seulement la mise en scène d'une tranche d'histoire, et où forcément s'affrontent raisons du cœur et raison d'État. Or chaque fois l'auteur s'embourbe dans le drame sentimental.

Procida en effet est toujours en conflit avec sa fille, qui soit a épousé en secret un Français (Niccolini), soit s'apprête à l'épouser (Galatti), soit l'a épousé de force et a survécu au déshonneur (Navarro). Et ce Français est soit le fils du gouverneur (Niccolini, Galatti), soit le gouverneur lui-même (Navarro). Si c'est son fils, soit il vient à peine de l'apprendre (Niccolini), soit il le sait déjà (Galatti). L'histoire peut se compliquer d'outrages personnels subis par les protagonistes : l'épouse de Procida, enlevée et violée par le gouverneur (Niccolini, Navarro), la découverte finale que l'époux de la fille est aussi son demi-frère et que leur enfant est né d'un inceste (Niccolini), ou le tendre regret d'un amour d'enfance devenu impossible (Navarro)...

Autre constante : la haine féroce que Procida voue aux Français et le récit de ses manœuvres auprès des gouvernements étrangers durant ses années d'exil. Dans les trois tragédies, il raconte qu'il a œuvré auprès du roi d'Espagne, du pape, de l'empereur, et qu'il a ensuite sondé toute la Sicile. Personnage impitoyable dont la volonté est de massacrer tout le monde, même les femmes et les enfants, même les Siciliennes qui ont épousé des Français... il détonne sur une scène de théâtre dont il est censé être le héros (d'où, pour rendre son personnage plus crédible, l'introduction chez Niccolini de graves motifs de haine privée). Si chez Galatti et Navarro il y a volonté, déclarée dans la préface, de ménager les Français au nom de la justice et de l'objectivité (les bons sont épargnés), chez l'auteur florentin tous meurent.

En somme dans ces tragédies on ne peut louer ni la cohérence psychologique des personnages ni la vraisemblance du déroulement du drame. Leur intérêt – considérable – réside dans le but politique que se sont fixé les auteurs et dans la grille de lecture qu'ils proposent au lecteur de façon plus ou moins évidente et audacieuse.

La plus patriotique des trois tragédies est celle de Niccolini. Certes, chez Galatti il y a des mots enflammés, des idées efficaces. Mais malgré les allusions au fait que toute l'Italie est excédée, les accents demeurent – et c'est historiquement logique – centrés sur la Sicile ; la volonté de libération apparaît toute locale. Toutefois le finale, où la révolte réussie est présentée comme un exemple au monde et où tous jurent de reprendre les armes si un jour la nécessité les y contraint, est à la fois une belle leçon et une exhortation à l'Italie¹⁸. Chez Navarro les accents patriotiques abondent et l'horizon est moins sicilien¹⁹. On y parle beaucoup de patrie, pour laquelle il faut tout sacrifier, même ses enfants. Mais la patrie, ce peut être tout simplement la Sicile. Par contre la tragédie de Niccolini, en dépit de son intrigue privée très compliquée et à la limite de l'in vraisemblable, est d'une extrême richesse

¹⁸D'empio al mondo ed all'età ventura

Sia la vendetta nostra: abbiano in essa

I più remoti posterici sicani

Eterno sprone a sostener lor dritti,

Ed ad aborrire la tirannia straniera.

[...]

Ah mai non sia che a ribrandirli [i brandi] astretti

Siamo noi! ma se nemico il fato

Nostra costanza a provocar ritorni,

Riprenderemli più assetati allora.

Io lo giuro primiero. [et tous jurent] (Acte V, dernière scène)

¹⁹Le fils de Procida a parcouru toute l'Italie et : « *Molta gente vid'io, tutta infelice / Sotto giogo tirannico gemente...* » (Acte I, scène 3). Plus loin, père et fils dialoguent : « *Il sangue / Degli oppressori inaffierà le piante / Dell'Italo giardino, e tu vedrai / Diman spuntare di libertade i frutti.* » (Acte II, scène 5)

politique. Maintes pages, tirades, phrases, offrent la possibilité d'une double lecture, à travers le filtre des problèmes politiques de l'Italie du XIX^e.

On y trouve, abondamment rappelé, le contraste entre la beauté de la « patria » ou de la « terra » (le mot Sicile est évité) et l'esclavage dans lequel elle vit²⁰ ; le rappel de la grandeur d'autrefois ; la constatation que la patrie est toujours passée de domination en domination étrangère ; la dénonciation du climat de terreur qui règne, où est favorisée la délation ; des accents violents contre la lâcheté du peuple, accoutumé à baisser la tête ; le souhait que finissent les guerres fratricides, et donc l'appel à l'union pour chasser l'étranger ; une haine pour les Français qui est déclarée temporaire : il suffit qu'ils repassent les Alpes (les Alpes, non la mer !) et ils seront à nouveau considérés comme frères. On y trouve même l'exposé, présenté lors d'une réunion de barons siciliens conjurés autour de Procida, des différents moyens de mener à bien la libération : sont proposés tour à tour les avantages et les inconvénients de la méthode conjuration/révolution spontanée telle qu'elle sera (et fut) prônée par Mazzini, et de ce qui sera (et fut) la solution piémontaise, c'est-à-dire l'union autour d'un seul roi.

On y trouve même, mise en abyme, la fonction politiquement engagée que doit avoir la culture (et donc le théâtre) puisque les conjurés, et Procida en particulier, usent de paraboles et de chants pour convaincre le peuple et l'exciter à la révolte (parabole du chameau agenouillé qui un jour se lève, du volcan qui dort et un jour entre en éruption...)²¹. De multiples effets de style visent à souligner le parallélisme XIII^e-XIX^e (mots en relief tels que « patria », « Italia », « terrore », « servitù », « tirannia », « esecrata stirpe », « vendetta », « popolo », etc. ; redondances, anaphores...²²).

Enfin la pièce se termine sur un appel aux armes, qui devrait logiquement, dans le cadre d'une représentation, déboucher sur une émeute dans la salle, tant le public a été « chauffé » tout au long du spectacle. Et c'est probablement ce qui s'est produit en 1830 quand elle fut représentée pour la première fois. On comprend donc que la censure n'ait pu l'accepter, et qu'elle n'ait été jouée qu'en de brefs moments de liberté temporaire (lors de la République Romaine par exemple).

Même effet dut avoir l'opéra de G. Poniatovski. Car si le livret est squelettique par rapport à l'original dont il est tiré (deux actes seulement), il faut imaginer le support que dut être la musique, dont malheureusement nous ne savons plus rien. L'auteur compositeur a en effet soin de faire commencer et finir la pièce par des hymnes patriotiques ou résonne le mot « patria »²³, comme le fera peu après Verdi (avec plus d'envergure, certes) dans les célèbres

²⁰Très célèbres ces vers par lesquels des poètes siciliens, pour réveiller le peuple, exaltent la beauté de l'Italie ; ils émurent aux larmes les lecteurs de la tragédie, et furent maintes fois récités ensuite :

Io vorrei che stendessero le nubi
sull'Italia un mestissimo velo:
Perché tanto sorriso di cielo
sulla terra del vile dolor? (Acte V, scène 4)

²¹On trouvera le même expédient dans l'opéra de Verdi où, obligée à chanter par des soldats français pris de vin, Hélène raconte comment les matelots en péril ont, par leur courage et leur action, sauvé leur bateau de la tempête et du naufrage ; elle termine son récit par une incitation véhémement au peuple à se réveiller, à se lever (Acte I).

²²Observons ces vers où est mis en relief l'article « uno » pour souligner l'aspiration à l'unité :

sai che Carlo abborre
I siculi poeti: odasi **un** canto
Ai tiranni fatale; allor vedrai
Uno il pensiero, **uno** il volere, ed **una**
Farsi la rabbia onde s'immerga il ferro.
Noi feriremo **una** sol volta. (Acte IV, scène 2)

²³Par exemple ces deux couplets de Procida :

« Oh Patria misera / Cessa del pianto! / Che un de' tuoi figli / Che t'amò tanto, / Oggi ti scioglie / Da servitù ».
(Acte II, scène 6)

chœurs du *Nabucco*, de *Macbeth*, d'*Ernani* ou de *La battaglia di Legnano*. Et comme chez Niccolini, l'opéra se termine sur une incitation à la révolte.

Les Vêpres siciliennes étaient en effet un très beau sujet d'opéra, un sujet efficace, si bien que Verdi se laissa tenter au point de faire une entorse à la ligne de conduite qu'il s'était fixée. En effet la période dite « patriotique » de Verdi cesse avec *La battaglia di Legnano*, de 1849. Passée cette date, on a coutume de dire (même si cette schématisation est trop réductrice) que commence une deuxième « manière » de Verdi, illustrée par des œuvres comme *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*... Joué en 1855, *Les Vêpres siciliennes* représentent donc, de la part de Verdi, un retour caractéristique à l'opéra délibérément patriotique.

Au départ l'opéra est en français, car il est composé pour la France²⁴ et doit être donné à l'occasion de l'exposition universelle. D'où des difficultés et des frictions entre Verdi, le directeur de l'opéra, et le librettiste, Scribe²⁵. Car ce n'est pas Verdi qui a proposé le sujet, il a seulement accepté une proposition. Or le thème est délicat ; comme il ne faut pas que le public français soit froissé, la manière dont Scribe le traite froisse les Italiens. Verdi, qui a l'habitude d'imposer son autorité à ses librettistes, échoue avec Scribe qui ne veut rien modifier... Bref les mésententes sont telles qu'il veut résilier le contrat²⁶.

L'œuvre s'achèvera quand même. Certes, de par son manque de cohérence interne elle ne fait pas partie des meilleurs opéras de Verdi²⁷. On y trouve, comme dans les tragédies, le schéma de l'amour malheureux de la jeune femme noble (qui toutefois ici n'est pas la fille de Procida) pour un présumé Italien qui se révèle être le fils du gouverneur, né d'un viol perpétré sur une femme de Messine²⁸. Procida est de retour d'exil au tout début du deuxième acte (son arrivée sur la plage est le passage le plus célèbre de tout l'opéra). À la fin du mélodrame, tous les Français meurent ainsi que les deux amoureux.

En fait, ce qui gêne Verdi (il le dit dans ses lettres), c'est que Scribe multiplie les complots où Procida fait figure de fanatique et de sanguinaire ; alors que le gouverneur français est un souverain magnanime qui, repenté de ses erreurs de jeunesse, ne souhaite que la paix²⁹.

« Or ora sugli empi / Sfogar potrò l'ira; / O Patria, respira, / Che salva sei già. » (Acte II, scène 7)

²⁴Pour le livret, édition consultée : Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton, 1996, vol. II, p. 36-91. Cette édition présente à la fois le texte français de Scribe et la traduction italienne qui en fut faite quelques années après. Outre *Les Vêpres siciliennes*, Verdi a composé pour la France et sur livret français *Don Carlos* et *Jérusalem* (remaniement de *I Lombardi alla prima crociata*).

²⁵Scribe est alors le « dictateur de la vie musicale parisienne ». Son cabinet est une « industrie » du livret où l'on travaille en équipe. Le livret des *Vêpres siciliennes* a été écrit en collaboration avec Charles Duveyrier. (*I Vespri Siciliani*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1973, p. 174)

²⁶Dans plusieurs lettres il manifeste son mécontentement. Cf. ces lignes d'une lettre au directeur de l'Opéra de Paris : « Enfin je comptais que M. Scribe, comme il me l'avait promis depuis le commencement, aurait changé tout ce qui attaque l'honneur des Italiens. Plus je réfléchis à ce sujet, plus je suis persuadé qu'il est périlleux. Il blesse les Français puisqu'ils sont massacrés ; il blesse les Italiens, parce que M. Scribe, altérant le caractère historique de Procida, en a fait (selon son système favori) un conspirateur commun, mettant dans sa main l'inévitable poignard. Mon Dieu ! dans l'histoire de chaque peuple il y a des vertus et des crimes, et nous ne sommes pas pires que les autres. De toute manière, je suis italien avant tout, et coûte que coûte je ne me rendrai jamais complice d'une injure faite à mon pays. » (Cité par M. Mila, *Ibid.*, p. 243)

²⁷En fait, Scribe n'a pas composé le texte expressément à cette occasion : il a remodelé un livret non utilisé, destiné au départ à Donizetti. D'où le manque de cohérence.

²⁸Et donc il ne peut venger le frère de sa bien-aimée car il devrait, pour ce faire, tuer son propre père... drame terrible !...

²⁹Dans cet opéra, Procida est un conspirateur fourbe et traître qui n'hésite pas à bafouer honneur, parole donnée et sentiments (il le dit clairement, V, 3) pour une patrie dont, en cours de spectacle, on a oublié qu'elle était opprimée.

L'opéra fut donné en mai 1855 et connut un grand succès puisqu'il y eut cinquante répliques. Le contexte politique était favorable : Napoléon III regardait avec sympathie les aspirations italiennes au Risorgimento (cette même année le Piémont s'était engagé aux côtés des troupes françaises et anglaises dans la guerre de Crimée). Beaucoup d'Italiens aisés étaient venus de Turin, de Milan et d'autres villes de Lombardie pour assister à la première des *Vêpres siciliennes*³⁰.

Mais se posa très vite le problème de la traduction italienne et de la représentation en Italie. Verdi eut encore maille à partir avec la censure, qui ne voulait pas que l'action se situe en Sicile. Elle fut déplacée à Lisbonne au XVII^e siècle (« Sicilia » devint « Lusitania »), et les noms des personnages furent changés, tout comme le titre, qui prit le nom de l'héroïne féminine, *Giovanna de Gusman*.

La traduction italienne (en fait il s'agit plutôt d'une adaptation), exécutée sous la surveillance de Verdi en personne, est l'œuvre d'Arnaldo Fusinato, poète et patriote³¹. C'est pourquoi il est fort intéressant de comparer texte français et version italienne. Car s'il est vrai que les accents patriotiques sont de temps en temps présents chez Scribe, on peut parler d'une véritable réélaboration patriotique dans le texte italien.

Le meilleur exemple est sans doute celui du passage le plus célèbre, l'arrivée de Procida Acte II, scène 1. À peine débarqué sur la plage, l'exilé s'exclame : « O mon pays! pays tant regretté », phrase qui devient, dans la version italienne : « O patria, o cara patria, alfin ti veggio! » Suit une profession d'amour à Palerme, pour laquelle il espère le retour de la gloire, et où la « beauté qu'on outrage » devient « sacra terra, terra adorata ». Il fait même ajouter, dans la première version italienne (*Giovanna de Gusman*), ces vers intensément patriotiques qui n'existent pas dans le livret de Scribe :

Chiesi aita a straniere nazioni,
ramingai per castella e città:
Ma insensibili ai fervidi sproni,
Rispondeano con vana pietà!
– Lusitania! il tuo prisco valor
si ridesti a vittoria, all'onor!

Dans la version finale (*I Vespri siciliani*) ces deux derniers vers deviendront : « Siciliani! ov'è il prisco valor? / Su, sorgete a vittoria, all'onor! ». On comprend l'intérêt de cet ajout où il est déclaré explicitement que les Lusitaniens – et donc les Italiens – doivent d'abord se révolter ; et donc que l'aide étrangère est subordonnée à la volonté du peuple).

Suit le chant des amis conspirateurs de Procida venus l'accueillir sur la plage. L'idée d'insurrection violente est beaucoup plus clairement exprimée dans les deux versions italiennes :

<i>Vêpres</i>	<i>G. de Gusman</i>	<i>Vespri</i>
Dans l'ombre et le silence	Guerrieri di Lusitania	Nell'ombra e nel silenzio
Amassons la vengeance !	Stringiamoci al suo vessillo	Più certa è la vendetta
C'est par la patience	Si piombi al primo squillo	Non teme e non l'aspetta
Qu'on obtient le succès !	Sul crudo vincitor	Il crudel oppressor

La scène se termine avec un chant d'amour sacré à la patrie. Là encore, les deux versions italiennes sont beaucoup plus explicites (et elles sont plus longues) :

³⁰M. Mila, *op. cit.*, p. 186.

³¹C'est ce que pense M. Mila, d'après des lettres où le nom du poète est mentionné. (*Ibid.*, p. 189-190)

Vêpres

Saint amour qui m'entraînes,
Viens... circule en leurs veines
que je brise nos chaînes
Et que j'expire après.

G. de Gusman

Tu seconda, eterno Iddio,
De' magnanimi il desio;
Dopo tanto e tanto duolo
Lieta un'alba alfin spuntò
Di vittoria un giorno solo
Poi contento io morirò.

Vespri siciliani

Santo amor che in me favelli,
parla al cor de' miei fratelli;
giunt'è il fin di tanto duolo
la grand'ora alfin suonò!
Salvo sia l'amato suolo;
Poi contento io morirò.

En plusieurs endroits du texte on note de semblables modifications, toujours dans le même sens. Le mot « pays » est systématiquement traduit par « patria ». Verdi a essayé de prendre sa revanche sur Scribe (et la censure), en accentuant le patriotisme, et en atténuant le côté satanique du chef de la conspiration³².

Il est évident que le public averti n'a pas été dupe des changements de titre et de lieu imposés par la censure. D'ailleurs dans l'Italie du Nord, sur le frontispice du livret, sous le titre, figurait, entre parenthèses : « musica dei Vespri siciliani »³³. Notons aussi – sans doute n'est-ce pas un hasard – que Verdi a appelé cette héroïne « Giovanna de Guzman » : le prénom et la particule du nom rappellent Giovanni da Procida. D'autres modifications furent exigées, selon les villes : à Palerme fut imposé un « lieto fine » avec réconciliation générale ; à Rome furent supprimées toutes les allusions religieuses et politiques, etc.

L'opéra néanmoins connut un grand succès : entre 1855 et 1856 il fut joué dans au moins quatorze théâtres. Il y eut seize reprises à Turin et à Parme, quatorze à la Scala³⁴.

Le changement de titre et les modifications de contenu confirment bien, dans la ligne de ce qui a été dit pour la tragédie de Niccolini, qu'il est impossible de représenter, en Italie au XIX^e siècle, un spectacle sur les Vêpres siciliennes (sauf en de rares moments de très courte durée). Car il n'y a absolument aucun lien entre la pièce de Niccolini et l'opéra de Verdi. Nulle part dans sa correspondance Verdi ne la mentionne³⁵.

*

³²Par exemple, Verdi a supprimé, dans l'adaptation italienne, les derniers vers de Scribe, qui faisait dire à Procida : « Frappez-les tous ! que vous importe ? / Français ou bien Siciliens, / Frappez toujours ! Dieu choisira les siens ! »

³³M. Mila, *op. cit.*, p. 146.

³⁴De même à l'étranger : en 1856 l'opéra fut joué à Lyon, Barcelone, Madrid, en Hongrie, en Belgique, au Portugal, en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre, à Buenos-Aires... sous le titre de *I Vespri siciliani*. (Giorgio Gualerzi, « Il cammino dei *Vespri siciliani* », in *Ibid.*, p. 253-257)

³⁵Peut-être n'en eut-il pas connaissance. Et pourtant il chercha à se documenter sur l'épisode. Voulant insuffler à son œuvre une saveur authentique, il écrivit souvent à son ami napolitain Cesare De Sanctis pour obtenir des renseignements sur le Mezzogiorno. Soucieux de vérité et d'authenticité, il lui demanda de lui décrire les fêtes siciliennes, de lui parler des danses locales...

La tragédie de Niccolini eut un autre mérite, celui de susciter des études de type historique, en Sicile d'abord, puis dans la péninsule. Or ces études historiques eurent une vie tout aussi difficile que celle de la tragédie qui en fut le point de départ.

Au XIX^e siècle, l'historiographie des Vêpres siciliennes est liée au nom de Michele Amari, dont elle a occupé toute la vie. *La guerra del Vespro siciliano* de Amari³⁶ est en effet considérée comme l'une des œuvres scientifiques les plus importantes de l'époque. Comme la tragédie de Niccolini, elle donna lieu à des polémiques et à de nouveaux ouvrages sur la question.

Amari décida de se lancer dans cette étude après avoir lu la tragédie de Niccolini, qui, dit-il, le fit pleurer de rage. Il avait conscience des risques qu'il prenait, vis-à-vis de la censure, mais, écrit-il dans l'une des préfaces, « la coscienza o la vanità mi disse che il libro poteva giovare alla cosa pubblica, e persuaso di ciò, affrontai il pericolo che pure vedeva chiaramente »³⁷.

Publiée pour la première fois à Palerme en 1842 sous le titre inoffensif de *Un periodo delle storie siciliane del secolo XIII, La guerra del Vespro siciliano* est une véritable thèse, documentée avec un soin minutieux, dont le but patriotique est déclaré. On ne pouvait appliquer plus à la lettre l'exhortation célèbre de Foscolo (« O Italiani, io vi esorto alle storie »).

En effet, pour Amari, les Vêpres siciliennes sont un mouvement spontané du peuple, d'où est éliminé l'élément parallèle d'une conjuration baronale dirigée par Giovanni da Procida. Sa thèse est celle du Vespro représenté, dès la première phrase, comme une insurrection mazzinienne et un exemple à suivre : « La riputazione della forza, per la quale si tengon gli stati, mutabilissima è; donde avvien talvolta, che la cosa pubblica, quando più irreparabilmente sembra perduta, d'un tratto ristorisi, per virtù di principe, o impeto di popolo »³⁸. Et donc est sous-entendu ceci : de même que les Siciliens du XIII^e siècle croyaient leur liberté perdue à jamais et l'ont retrouvée en se soulevant d'un seul élan, de même les Italiens d'aujourd'hui peuvent retrouver leur liberté en suivant cet exemple. L'auteur insiste sur le fait qu'en Sicile rarement on avait supporté pareille tyrannie ; et pourtant, l'élan du peuple a suffi à la briser³⁹.

Les réactions ne se firent pas attendre. Si d'une part il y eut des éloges, bien vite les autorités accusèrent Amari d'avoir déformé les événements pour les rendre plus ressemblants à la situation d'alors⁴⁰. Bien accueilli en Sicile, où la publication n'avait posé aucun problème en raison de l'innocence du titre, l'ouvrage suscita les foudres du gouvernement de Naples ; les journaux qui en avaient fait l'éloge furent supprimés, Amari fut suspendu des fonctions qu'il exerçait à Palerme et convoqué à Naples, mis en demeure de s'expliquer devant le Ministère de la Police. Sachant ce qu'une telle convocation signifiait, il s'enfuit à Paris, où il trouva des amis, italiens et français, pour l'accueillir. Et tout au long de son séjour parisien, il continua ses recherches, enrichissant sa documentation, précisant des détails... Plusieurs

³⁶Edition consultée : *La guerra del Vespro siciliano*, scritta da Michele Amari, Milano, Hoepli, 1886, 9^e éd., 3 vol. Cette édition a l'avantage de reproduire toutes les précédentes préfaces (sauf celle de la première édition, qui n'en avait pas, les deux premiers paragraphes en faisant fonction à eux seuls). C'est à travers les préfaces que nous avons pu reconstituer l'histoire de l'ouvrage.

³⁷Préface à l'édition de 1851 (*Ibid.*, p. XXVII).

³⁸*Ibid.*, p. 1.

³⁹Un élan immédiat, spontané, non prémédité, comme il le souligne dans la conclusion à la préface de l'édition parisienne de 1843 : « E forse perché sono nato in Sicilia e in Palermo, io ho potuto meglio comprendere la sollevazione del 1282, sì com'essa nacque, repentina, uniforme, irresistibile, desiderata ma non tramata, decisa e fatta al girar d'uno sguardo. » (*Ibid.*, p. XXII).

⁴⁰Quelques années après il reconnaîtra : « La somiglianza dei casi del Vespro con quei del 1848 è incredibile, nonché meravigliosa. » (*Ibid.*, p. XXVIII)

éditions se succédèrent, ainsi que des traductions (en anglais, en allemand) : un succès qui est bien la preuve tangible de l'engouement non seulement du chercheur mais aussi du public pour cette période de l'histoire de l'Italie et pour la façon dont Amari l'interprète. Bref, *La guerra del Vespro siciliano* est bien l'œuvre de toute une vie, consacrée, écrit Amari dans la préface à l'édition de 1866, au « santo scopo dell'indipendenza, libertà e unità della patria »⁴¹.

L'histoire mouvementée de l'ouvrage d'Amari démontre bien que, de même qu'il est impossible d'écrire une tragédie sur ce thème, il n'est pas possible non plus de l'étudier, sous peine d'encourir le *non imprimatur*, ou même la prison.

Conscient des obstacles qui l'attendaient, Niccolini, avant Amari, avait entrepris lui aussi d'écrire une histoire des Vêpres siciliennes, qu'il souhaitait publier en même temps que sa tragédie⁴². Car sa pièce l'avait conduit à effectuer des recherches historiques pour lesquelles il s'était passionné. S'il avait terminé son « Histoire » à temps il aurait pu la publier à Capolago, en Suisse, car la typographie avait d'emblée déclaré l'accepter. Mais toute recherche en amenant une autre, Niccolini se rendit compte que l'histoire du Vespro était indissociable d'un mouvement historique beaucoup plus vaste ; il se lança donc dans une *Storia della casa di Svevia* qu'il ne termina jamais. Ayant appris que Amari avait rédigé l'histoire qu'il n'était pas lui-même parvenu à écrire, il s'en réjouit et voulut la lire. Énorme fut sa déception quand il constata que son héros, Giovanni da Procida, n'y avait aucune place. Il entreprit donc d'écrire, pour le défendre une *Apologia di Giovanni da Procida*. Mais Amari étant tombé en disgrâce, il n'osa plus polémiquer avec lui⁴³. Toutefois, quelques années après, à l'issue de la formation du Royaume d'Italie, histoires et contre-histoires se succédèrent, pour défendre et mettre en valeur le rôle de Giovanni da Procida⁴⁴.

Sans doute y a-t-il encore, sur la question, un champ intéressant de recherches à fouiller. Outre le domaine du théâtre et celui de l'historiographie, la littérature présente probablement d'autres filons à découvrir : il semble qu'un certain Pasquale de Virgili, napolitain, ait composé un poème dramatique sur la question, qui fut publié à Bruxelles en 1843 (et pourquoi à Bruxelles, sinon encore pour fuir la censure ?⁴⁵), Guerrazzi avait manifesté l'intention d'écrire un roman intitulé *Giovanni da Procida*⁴⁶...

Les recherches sur la réutilisation du thème sont loin d'être épuisées.

*

Si historiens et écrivains purent avoir du mal à faire connaître leur travail et en subirent les conséquences, la peinture était un art qui comportait moins de risques. Et là, sans

⁴¹*Ibid.*, p. XXXIX.

⁴²Il est tout à fait conscient des difficultés qui l'attendent. Dans une lettre de 1829 il écrit : « Mi occupo adesso di pulire il mio *Giovanni da Procida* e di fare la storia di quell'avvenimento: il soggetto è pieno di pericoli, e in tanta incertezza d'opinioni non raccoglierò che persecuzioni letterarie e politiche. » (Corrado Gargioli, *op. cit.*, p. XCVIX). Gargioli signale également qu'en 1836 à Palerme un dénommé Niccolò Buscemi avait publié *La vita privata e pubblica di Giovanni da Procida* (*Ibid.*, p. CXXIV).

⁴³Que ce soit sur le plan de la tragédie ou sur celui de l'histoire, le pauvre Niccolini, en dépit de ses efforts, n'est donc jamais arrivé à faire reconnaître de façon durable la validité de son travail !

⁴⁴Corrado Gargioli mentionne les noms de Salvatore de Renzi et de Ermolao Rubieri parmi les auteurs crédibles. Il signale, sans donner de détails, d'autres publications, sérieuses et moins sérieuses, sur ce sujet (*Ibid.*, p. CII).

⁴⁵Mentionné par Gargioli, *Ibid.*, p. CXXIV.

⁴⁶*Ibid.* Un énorme roman historique, intitulé *I Vespri siciliani*, fut écrit plus tard par Luigi Natoli (1857-1941), auteur célèbre pour ses « grands romans siciliens ». De même qu'il n'apparaissait pas chez Amari, de même Procida n'apparaît pas dans ce roman (éd. Consultée : Luigi Natoli (William Galt), *I Vespri siciliani*, Palermo, Flaccovio, 1978, 550 pages).

hésitation, on peut dire que le thème fut populaire, et donc souvent traité. Malheureusement le chercheur dans ce domaine se heurte à un considérable problème de recensement des tableaux. Au XIX^e siècle, il y a en Italie une quantité considérable de peintres ; et la mode, dans la ligne de l'art engagé de l'époque, privilégie les tableaux historiques. Très nombreux furent les « peintres d'histoire », mais dans leur grande majorité ils sont tombés dans l'oubli. De ce fait, seules les œuvres les plus célèbres des peintres eux-mêmes les plus célèbres peuvent être recensées ; et rares parmi celles-ci sont celles dont on peut retrouver une image. Elles appartiennent souvent à des collections privées, et rarement l'on sait où elles se trouvent, et à quelles dates elles furent exécutés. Par conséquent, nous nous contenterons de donner quelques exemples, dont le but sera de mettre en valeur les scènes les plus fréquemment représentées⁴⁷.

La scène la plus populaire est celle où le capitaine français outrage la noble dame sicilienne, scène toute symbolique de l'épisode qui aurait mis le feu aux poudres, scène qui forcément parlait ouvertement à tout type de public. Elle a stimulé l'inspiration du plus grand des peintres du XIX^e siècle, Francesco Hayez (1791-1882), qui l'a représentée au moins quatre fois⁴⁸.

Sans doute, comme Niccolini le fit en littérature, est-ce Hayez qui lança le thème en peinture. Dès 1822 il en fit une toile d'assez grandes dimensions (1,5 m x 2 m) au long titre explicatif (*Un nobile palermitano vendica nella persona di un soldato angioino per nome Drouet l'oltraggio fatto al decoro della propria sorella promessa sposa, dal qual fatto accaduto in Monreale l'anno 1282 ebbe principio la strage de' Francesi in tutta l'isola* (Turin, collection privée), dont il proposa d'abord le sujet à une noble dame milanaise, la marquise Vittoria Visconti d'Aragona, épouse d'un *carbonaro*. Non seulement la dame accepta la proposition, mais elle demanda au peintre de donner à la jeune sicilienne les traits d'une de ses amies et au frère vengeur ceux d'un ami de la famille. En fait, presque tous les personnages de la toile sont d'authentiques portraits de personnes appartenant à l'aristocratie libérale milanaise : leur présence dans ce tableau de haute signification politique est bien la preuve de la symbolique toute particulière de l'épisode, même s'il était courant alors de procéder ainsi. Quelques années plus tard Roberto Focosi, élève de Hayez, en fit une lithographie qui contribua notablement à la popularité du thème et de la toile.



Francesco Hayez, première version des *Vespri siciliani* (1822), Turin, collection privée.

⁴⁷Un outil très précieux : l'énorme catalogue de A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento, Dizionario critico e documentario*, Milano, Artisti d'Italia, 1934, 807 pages + index. Toutefois cet inestimable ouvrage dépasse largement les limites du XIX^e siècle. Il suffit qu'un peintre soit mort ou né entre 1800 et 1899 pour qu'il y figure.

⁴⁸Sources consultées : Ferdinando Mazzocca, *Francesco Hayez*, catalogo ragionato, Milano, Motta, 1994, 462 pages ; Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca (a cura di), *Hayez*, Milano, Electa, 1983, 394 pages ; Carlo Castellaneta e Sergio Coradeschi (a cura di), *L'opera completa di Hayez*, Milano, Rizzoli, 1971, 116 pages.

Une autre version de la même scène, de dimensions inférieures (91x114), fut exécutée pour le comte Francesco Teodoro Arese qui, ayant participé aux mouvements révolutionnaires de 1821, avait passé deux ou trois ans au Spielberg et voulut ce tableau à sa sortie de prison. Encore une commande toute symbolique.

La dernière version, l'une des plus célèbres toiles de Hayez, date de 1844-1846. C'est un tableau de grandes dimensions (2,25 m x 3 m, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna) peint pour la ville de Naples. Le titre est plus bref : *La sposa di Ruggieri Mastrangelo da Palermo insultata dal francese Droetto e vendicata con la morte di questo*. C'est la version la plus authentiquement respectueuse de la vérité historique : non seulement Hayez lut *La guerra del Vespro siciliano* de Michele Amari (l'édition parisienne de 1843 en trois volumes se trouvait dans sa bibliothèque privée⁴⁹), mais il alla en personne à Palerme examiner les lieux. Le commanditaire lui avait recommandé d'éviter les anachronismes et de tenir compte du fait que certains éléments n'existaient pas au XIII^e siècle. D'où un souci de reconstitution authentique : alors que le tableau de 1822 fabriquait une église gothique façon XIX^e, dans celui de 1845 il s'agit bien de celle de Santo Spirito, à l'extérieur de Palerme. Le Milanais Achille Calzi en tira une gravure, ce qui facilita encore la circulation du thème.



Francesco Hayez, *La sposa di Ruggieri Mastrangelo da Palermo insultata dal francese Droetto e vendicata con la morte di questo* (1844-1846), Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Bien sûr, ce tableau a un aspect théâtral, mélodramatique (c'est le cas de bien des tableaux historiques de l'époque). N'oublions pas que les liens entre peinture et opéra étaient très étroits alors ; de même que le public s'enthousiasmait pour les œuvres de Verdi, il vibrerait aux œuvres historiques de Hayez et de ses émules. Plusieurs toiles de Hayez portent le même titre que des opéras de Verdi ou de Donizetti. Les sujets historico-patriotiques étaient tout aussi appréciés en arts plastiques qu'en art lyrique.

Une autre célèbre représentation du même épisode est celle du jeune peintre turinois Andrea Gastaldi (1826-1889), alors âgé de 26 ans⁵⁰. Il s'agit encore d'une toile de grandes dimensions (2 m x 2,36 m), intitulée *Il primo moto del Vespro Siciliano* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). C'est la première œuvre historique patriotique de Gastaldi, qui jusque-là n'avait peint que des allégories. Là encore le choix est révélateur. Indubitablement,

⁴⁹Donatella Falchetti Pezzoli, « Lo strumento di lavoro del pittore storico: la biblioteca di Hayez », in *Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli..., *op. cit.*, p. 358.

⁵⁰Rosanna Maggio Serra, *Andrea Gastaldi (1826-1889), Un pittore a Torino tra Romanticismo e realismo*, Torino, Umberto Allemandi, 1988, 232 pages.

Gastaldi s'est inspiré de Hayez (même personnages brandissant un poignard, ramassant une pierre), probablement de la gravure qu'en avait tirée Achille Calzi et qui se trouvait dans le catalogue de la Brera. Il a surtout obéi aux directives artistiques piémontaises de l'époque, puisque dans la revue *L'Opinione* de Juillet 1849 (et donc après les échecs de la première guerre d'indépendance), on recommandait avec véhémence aux artistes de maintenir leur engagement par des sujets patriotiques: « Se noi non abbiamo saputo esser liberi e grandi, prepariamo almeno il futuro ond'esserlo un'altra volta; ricordiamo che l'arte ha fatto la prima rivoluzione e deve disporre una seconda e grande; che nata per il piacere deve procacciarlo quale conviensi alla dignità umana; che essa non è fatta per spassarsi in inezie o per pargoleggiare; ma per aiutarci a scuotere la sventura che ci sta addosso; per rendere capaci di grandi e nobili opere. »⁵¹. Cette année-là Gastaldi avait été critiqué pour ses sujets allégoriques et plats. Il part pour Florence ; deux ans après, en 1852, il produit cette première œuvre historico-patriotique.



Andrea Gastaldi, *Il primo moto del Vespro Siciliano* (1852), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

La troisième toile sur ce thème que nous puissions citer pour l'avoir vue est celle d'un peintre sicilien, Michele Rapisardi, qui se trouve aujourd'hui au Museo Civico de Catane. Il s'agit de la dernière œuvre historique de ce peintre, qui ensuite changea de style⁵². La toile est de 1864. Au premier plan se trouvent encore la jeune femme évanouie (mais son corsage est à peine dégrafé) tandis que son frère trucidé le capitaine français. Même croix de pierre que chez Hayez sur la droite, on aperçoit le Monte Pellegrino et l'église sur la gauche. Mais Rapisardi varie la scène en présentant la foule déjà en train de bondir, armes à la main, amassée derrière les protagonistes, tandis qu'un vieillard semble essayer d'en contenir la fureur.

⁵¹*Ibid.*, p.22.

⁵²Annamaria Ficcaro, *Michele Rapisardi pittore (1822-1886)*, Catania, Istituto per la cultura e l'arte, 1987.



Michele Rapisardi, *I Vespri Siciliani* (1864-1865), Catane, Museo Civico.

Remarquons que, sur ces trois peintres, un seul est sicilien, et que le thème a été lancé par un peintre vénitien. Il s'agit donc bien d'un sujet national.

Mais à reproduire toujours la même scène, on finit par répéter ce que d'autres ont fait auparavant. C'est pourquoi, à partir de la fin des années cinquante – et donc de la deuxième guerre d'indépendance – on assiste à un renouvellement du thème. Les peintres cherchent à représenter autre chose que la jeune femme évanouie au sein dénudé, ils se déplacent vers les suites immédiates de l'épisode qui mit le feu aux poudres.

Très nouvelle et très célèbre aussi est la représentation qu'en fit le napolitain Domenico Morelli (1823-1901) dans les années 1859-1860, considérée comme l'une des plus belles toiles de ce peintre⁵³. Intitulée d'abord *I Vespri siciliani*, puis *Un episodio dei Vespri siciliani* (collection privée), la toile représente trois jeunes femmes terrorisées qui descendent en courant une ruelle en escaliers, tandis que dans le fond on entrevoit l'église et une foule agitée. Il s'agit moins d'une représentation historique de l'événement que d'une représentation psychologique : le fait est vu à travers l'épouvante des trois femmes, qui semblent vouloir sortir du tableau et qui, implicitement, communiquent leur frayeur au spectateur.

⁵³Sources consultées : Angelo Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, Ruggiero, 1927, 44 pages + 79 planches ; Primo Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1906, 390 pages ; Getulio Moroncini, *Il genio di Domenico Morelli*, Napoli, Alberto Morano, 1933, 68 pages.



Domenico Morelli, *I Vespri siciliani* (1859-1860), collection privée.

Peu après, Domenico Morelli peint à nouveau le thème, de manière toute différente, en se plaçant sur les lieux mêmes, devant l'église. Le décor est essentiellement constitué du mur aveugle de l'église, dont la porte est hermétiquement close et ne peut plus offrir aucun asile. Sur la gauche, contre la porte fermée, quelques personnages affolés, des Français sans doute ; sur la droite une foule armée en marche, dont on n'aperçoit que la partie supérieure, les armes menaçantes qui reluisent ; au fond la ville de Palerme, sous un ciel nuageux. Alors que le premier tableau se situait quelques secondes après l'outrage, le second se situe dans les minutes ou les heures qui suivent, lorsque les Palermitains massacrent les Français.



Domenico Morelli, *I Vespri siciliani* (1860 circa), collection privée.

Nous sommes transportés à Gênes avec Niccolò Barabino (1832-1891)⁵⁴. Il a quarante ans quand, en 1872-1874, il peint à fresque le grand salon du Palais Celesia, où il représente, selon la volonté des propriétaires, des sujets liés à la patrie, au réveil nationaliste, à la rébellion à toute forme de tyrannie. Certes, en 1872 l'Unité est achevée, mais le peintre avait préparé bien avant cette date une ébauche de Vêpres siciliennes, qu'il attendait l'occasion

⁵⁴Niccolò Barabino: « *Il segno in trappola* » - *Opere dal laboratorio alla famiglia*, Catalogo della mostra « Genova 1990 », Genova, Marietti, 1990, 99 pages.

d'enfin représenter. Il s'agit donc d'une fresque encore liée au Risorgimento en cours, même si elle fut réalisée après son achèvement effectif.

Niccolò Barabino représente la scène au moment où la foule sort de l'église et assiste à la lutte féroce entre Palermitains et Français. Au premier plan, à droite, les corps inanimés de trois soldats français. À gauche, serré contre l'entrée de l'église, un groupe compact de femmes. Au second plan, se détachant contre les silhouettes sombres des cyprès et l'inévitable croix de pierre, le tumulte de la bataille. Au fond un ciel d'orage.



Niccolò Barabino, *I Vespri siciliani* (1872-1874), Gênes, Palais Celesia.

La chronologie nous ramène en Sicile, avec un tableau de Erulo Eroli (1954-1916), qui certes dépasse les limites chronologiques que nous nous étions fixées puisqu'il est de 1892, mais qui nous intéresse dans la mesure où le peintre (dont le tableau, primé lors d'une exposition, fut aussitôt acheté par la Galerie d'Art Moderne de Palerme) est romain et non pas sicilien. Nous sommes encore devant l'église où se déroule le combat.



Erulo Eroli, *I Vespri siciliani* (1892), Palerme, Galerie d'Art Moderne.

Ce qui ressort de l'examen de ces quelques œuvres, c'est que sur les six peintres que nous venons de mentionner, un seul est sicilien. C'est là une preuve de plus du symbole national que représente l'épisode. Et tous sont jeunes ou plutôt jeunes (de 26 à 42 ans) : il s'agit bien d'un sujet moderne, d'actualité, dans lequel les couches vives de la population se sentent impliquées. Enfin, sans doute y a-t-il eu des œuvres de commande, mais en ce qui concerne Hayez, Morelli, Gastaldi et Barabino, ce sont eux qui ont proposé et défendu leurs sujets.

Bien sûr, à côté de ces peintres dont nous avons pu trouver une image, il y en eut certainement quantité d'autres. Nous avons relevé les noms de Vincenzo Abati, Giacomo Conti, Andrea D'Antoni, Nicola Parisi, Eleuterio Pagliaro, Giovan Battista Ferrari qui, c'est attesté par les catalogues, ont peint leurs « Vêpres siciliennes » (sur ces six artistes, deux seulement sont siciliens !)⁵⁵. Bien d'autres encore, sans doute, ont traité ce thème.

*

Sujet populaire que celui des Vêpres siciliennes ? Oui, mais sujet dangereux, réservé au privé. Et qui le demeura puisque, même après l'unité, la pièce de Niccolini ne put être jouée, en raison de susceptibilités à ménager, d'amitiés ou d'alliances à ne pas froisser (puis elle fut démodée...).

Le thème fut relancé en Sicile en 1882, lors de la célébration du sixième centenaire de l'insurrection. À cette occasion furent publiés ou republiés des récits populaires et des ouvrages historiques ou littéraires⁵⁶. Mais en Sicile le thème fut lié à des rancœurs politiques dirigées contre la France qui, l'année précédente, avait obtenu le protectorat sur la Tunisie, pour lequel, en raison de la proximité des côtes et du nombre de Siciliens émigrés en Afrique du Nord, l'Italie était candidate.

La relance du thème donna lieu à des querelles de spécialistes : en histoire il y eut les partisans de la révolution populaire et ceux de la conjuration baronale. Parallèlement à la consolidation du mythe naquit un « antimythe », consistant à voir dans les Vêpres siciliennes une fausse révolution, qui fit passer la Sicile sous un joug plus grave encore, celui de l'Espagne.

Il est évident que le thème était on ne peut plus dialectique et connut un intérêt exceptionnel au XIX^e siècle. Peu d'épisodes de l'histoire italienne offraient un microcosme aussi représentatif de la situation de l'Italie, et aussi aisément réutilisable en filigrane. Car on pouvait y décrypter toutes les tendances politiques du Risorgimento : la tendance mazzinienne de l'insurrection populaire spontanée comme celle de l'action dirigée par les aristocrates, le besoin d'un souverain suffisamment éclairé pour se substituer au tyran étranger (Victor Emmanuel) comme la nécessité de l'aide extérieure indispensable à l'obtention de la libération (Pierre d'Aragon / Napoléon III). Peu d'autres épisodes de l'histoire italienne

⁵⁵Vincenzo Abati a peint *La sepoltura di Giovanni da Procida* en 1847 pour un commanditaire vénitien ; Giacomo Conti (1818-1888) peignit *Il Vespro Siciliano* (perdu au cours du tremblement de terre de Messine) ; Andrea D'Antoni (1811-1868) réalisa *I Vespri siciliani* ; Nicola Parisi (1827-1887) représenta *Giovanni da Procida* ; Eleuterio Pagliaro (1826-1903) effectua une ébauche de *Vespri siciliani*, de même que Giovan Battista Ferrari.

⁵⁶Michele Amari lui-même voulut vulgariser son œuvre trop volumineuse et écrivit un *Racconto popolare del Vespro siciliano* (Roma, Fonzani, 1882, 102 pages). Il explique au lecteur dans la préface : « Tutti compresero ch'io avea voluto proporre al mio paese un grande esempio di virtù popolare e che se avea mirato a colpire gli oppressori moderni tirando sopra le teste degli antichi, avea sempre serbata scrupolosamente e messa in luce la verità storica ». (p. VI).

Gaspar Amico, trouvant trop compliqué ce *Racconto popolare*, en fit un autre, où le ton n'est plus celui de l'historien mais du *cantastorie*. C'est un roman édifiant qui fait une large part aux légendes et traditions populaires : *Il Vespro siciliano - Storia popolare*, Catania, Niccolò Giannotta, 1882, 134 pages.

Giuseppe Pitré fit de nombreuses recherches, retranscrivant des récits et des chansons populaires empruntés à tous les endroits de la Sicile. Ces récits parlent tous du droit de cuissage que s'étaient octroyé les soldats français (toute jeune fille qui se mariait devait passer sa première nuit avec un soldat). Procida n'est pas systématiquement présent ; ce peut aussi être un moine, un savetier... il peut avoir une fille, qui se jette par la fenêtre pour échapper au violeur, etc. Fréquent est le récit de la façon dont on reconnaissait les Français pendant les jours du massacre : on leur faisait prononcer « ciciru » (pois chiche) ; si la prononciation était mauvaise, l'individu était déclaré français et trucidé. (Édition consultée : G. Pitré, *Il Vespro siciliano nelle tradizioni popolari della Sicilia*, Palermo, Il Vespro, 1979, 78 pages)

rassemblaient autant de facteurs adaptables, et offraient l'exemple d'une issue aussi radicale. En somme les Vêpres siciliennes donnaient la preuve évidente de l'efficacité de l'union de toutes les couches du peuple italien dans un but commun d'indépendance et de liberté. Peu d'autres exemples de soulèvements et de ruptures étaient aussi parlants pour un pays en quête de sa révolution.
