

Immigration, différence et intégration dans *The Consul* et *The Saint of Blecker Street* de Gian Carlo Menotti¹

Ayant déjà obtenu un premier succès en 1937, avec *Amelia Goes to the Ball*, et, ensuite, notamment, avec *The Medium* (1946) et *The Telephone* (1947), Gian Carlo Menotti réussit son chef-d'œuvre en 1950 avec *The Consul* (lauréat du Prix Pulitzer). Né en Italie en 1911, Menotti arrive aux États-Unis en 1928, à l'âge de dix-sept ans, après avoir commencé ses études musicales au Conservatoire Verdi de Milan ; ayant mené une brillante carrière d'étudiant, d'abord, et de professeur, ensuite, au Curtis Institute² de Philadelphie, au tout début des années 1950 le compositeur est désormais un Italo-américain affirmé dans le monde musical d'outre-Atlantique. Très demandé par la radio, il collabore aussi avec le cinéma – quelque temps plus tard, il commencera à travailler en outre pour la télévision américaine en réalisant l'adaptation pour le petit écran de *The Medium* (1951) – et c'est justement dans l'un des scripts réalisés pour la Metro-Goldwin-Mayer, et jamais publiés, que se trouvent les germes de *The Consul*, son premier véritable opéra.

Si *Amelia Goes to the Ball* s'inscrivait ouvertement dans la tradition opératique italienne de *l'opera buffa* – le livret ayant en outre été écrit par le compositeur en italien et ensuite traduit en anglais par G. Mead – *The Telephone* suivait la même voie et *The Medium*, son troisième opéra en anglais (après *The Old Maid and the Thief*, en 1939, et *The Island God*, en 1942), tout en restant toujours bien ancré dans la tradition de l'opéra italien du début du XX^e siècle, cette fois-ci, se positionnait sur le versant du registre dramatique. Dans *The Medium*, notamment, l'intérêt du compositeur (et librettiste) pour les personnages

¹ Publié sous le même titre dans, *La Revue LISA/ LISA e-journal*, vol. II - n. 3 / 2004, ISSN 1762-6153, p. 188-200 : <<http://www.unicaen.fr/mrsh/anglais/lisa>>.

² D'après les déclarations de Menotti lui-même, c'est Arturo Toscanini qui l'aurait poussé à aller aux États-Unis pour étudier (voir <<http://www.international.rai.it/ilcaffè/puntate/2001-2002/12marzo02.shtml>>, consulté en juin 2003, qui contient l'interview de Menotti du 12 mars 2002). En effet, lorsqu'il se rend avec sa mère au Curtis Institute de Philadelphie, en 1928, il a avec lui une lettre de recommandation de l'épouse de Toscanini pour le maestro Rosario Scalera, le meilleur professeur de composition du Curtis, qui le formera avec sérieux et sévérité. Pour en savoir plus sur ce compositeur majeur du XX^e siècle, voir les ouvrages suivants : J. GREEN, *Menotti: A Biography*, New York: McMillan, 1978 ; D.L. HIXON, *Gian Carlo Menotti: A Bio-bibliography*, Westport: Greenwood, 2000 ; C. D'AMICO DE CARCALHO, V. CRESPI MORBIO, (Dir.), *Il teatro di Menotti in Italia*, Roma, De Luca, 1993 ; N. SBISA, *Menotti il duca di Spoleto e il suo amico Barber*, Fasano, Schema, 1995.

marginaux ou en dehors de la norme commune – la fausse médium Madame Flora et Toby, un adolescent muet d’origine bohémienne, précise le livret, qui l’aide lors des séances de spiritisme simulées – qui deviendra un motif récurrent chez lui, commence à se préciser. Et lorsqu’on parle de marginalité, on en vient forcément à aborder des questions liées à la différence ou à l’intégration. Mais la tragédie personnelle de Madame Flora, dans *The Medium*, réside surtout dans le fait qu’elle « soit prise entre deux mondes, un monde réel qu’elle ne peut pas comprendre totalement, et un monde surnaturel auquel elle ne peut pas croire³ ». Dans *The Consul*, en revanche, l’actualité et le contexte américains des années 1950 font une irruption fracassante sur la scène opératique.

The Consul

La loi Mc Carron, en vigueur depuis peu aux États-Unis, venait en effet d’interdire l’entrée au pays à tout étranger porteur d’idées et de convictions politiques susceptibles d’être préjudiciables au système et à l’idéologie dominante américains. Durant les trois années suivantes (1950-1953), avec l’avènement du MacCarthysme et de sa politique farouchement anti-communiste, on assiste de surcroît à un durcissement de cette ligne politique qui vise directement tous les secteurs de la société américaine.

En 1950, donc (mais nous savons bien, même au vu d’événements récents, que les États-Unis n’en sont pas à une contradiction près au cours de leur ‘jeune’ histoire), le pays des grands espaces et de la liberté, qui depuis sa fondation avait toujours accueilli des émigrants venant de tous horizons géographiques et culturels – et dont la ville-phare, New York, arborait symboliquement à l’entrée de sa baie une statue offerte par le pays ayant fait la révolution justement au nom de cette liberté – décide de fermer ses frontières aux étrangers « indésirables ». Menotti, héritier en ligne directe du sens du théâtre puccinien lié à l’actualité, tire son inspiration de l’atmosphère ambiante (et d’un fait divers⁴, à la manière de

³ « A woman caught between two worlds, a world of reality which she cannot wholly comprehend, and a supernatural world in which she cannot believe ». (citation du compositeur, dans A. LAMOREAUX, « Gian Carlo Menotti’s *The Medium* », notice de l’enregistrement en CD de *The Medium*, Cedille Records, 1997).

⁴ L’idée se concrétise à partir d’une nouvelle parue dans un journal le 12 février 1947 : le suicide d’une émigrante polonaise à qui on avait refusé le visa d’entrée aux États-Unis. Menotti se souvient sans doute aussi du sort de ses amis juifs, allemands et autrichiens, lors de la montée du nazisme.

Leoncavallo) pour créer une œuvre plus que jamais enracinée dans la réalité contemporaine mais dont la portée philosophique va bien au-delà. En réalité, mise à part l'allusion évidente au contexte américain de l'époque, renforcée de surcroît par la langue dans laquelle l'ouvrage est chanté, *The Consul* révèle au grand jour sa nature de poignante métaphore de la négation de la liberté – liberté d'être soi-même et, tout simplement, liberté de vivre – et se veut un acte de condamnation ferme de tout pouvoir qui entrave la liberté des êtres humains, les humiliant, les réduisant à de simples numéros anonymes sur une liste d'attente illusoire. Lors de sa création new-yorkaise, le 15 mars 1950, le *Herald Tribune* écrit :

Ce nouveau drame musical, outre sa partition tout à fait sensationnelle, est porteur d'un message aussi d'actualité que la prochaine session des Nations Unies, et aussi urgent que le combat idéologique de vie et de mort qui fait rage à travers le monde⁵.

C'est une œuvre qui dérange et ne laisse pas le spectateur indifférent ; Menotti était d'ailleurs familier des matériaux pouvant déranger comme, déjà, dans *The Medium*.

L'action est censée se dérouler dans « une grande ville européenne⁶ » non définie et non identifiable, où plusieurs langues se mélangent, et où l'on entend provenir d'un vieux gramophone une étrange rengaine en français (« Tu reviendras... »), dans laquelle il est question d'amour, de mensonges et de vérité impossible à savoir. Cet élément linguistique français dans la narration a presque une allure d'anaphore car il ouvre l'opéra au premier acte, où l'on entend le refrain en entier ; il ouvre le deuxième acte, mais on n'en entend plus qu'une partie, et réapparaît distinctement à l'orchestre au troisième acte, peu avant la mort de Magda, qui clôt l'œuvre. Cette chanson française ponctuant l'action, écrite par Menotti, est directement reliée au sort des héros qui, et ce n'est pas un hasard me semble-t-il, ont un nom de famille également français, Sorel, ce qui constitue vraisemblablement, par association d'idées, une sorte d'hommage à la

⁵ Cité par Mary Miller dans la notice de l'enregistrement CD de *The Consul*, Chandos Records, 1999. La traduction française est de Francis Marchal. Dorénavant, les citations tirées du livret du *Consul* à partir de l'enregistrement ci-dessus seront indiquées ainsi : *The Consul*, livret. La première de l'opéra avait eu lieu le 1^{er} mars 1950 à Philadelphie, puis le 15 mars à Broadway, à l'Ethel Barrymore Theatre, où *The Consul* reste à l'affiche pour 269 représentations.

⁶ *The Consul*, livret, p. 30.

France et à sa devise.

L'éloignement volontairement ambigu dans l'espace et la distanciation du contexte géographique américain, s'ils confirment la portée symbolique universelle de l'œuvre, ont sans doute aussi été nécessaires pour éviter des éventuels ennuis liés à la censure d'outre-Atlantique. Dénonciation sans ambiguïté de tout régime policier et de sa violence, tout comme de la bureaucratie absurde et omnipotente, frôlant le surréalisme, de pays qui seraient censés représenter la terre promise⁷, et qui devraient défendre la dignité humaine au lieu de l'écraser, *The Consul* – qui, de par sa thématique, est apparenté à des degrés différents à d'autres œuvres du répertoire opératique telles que *Tosca* (1900), *Wozzeck* (1925) ou *Le Nez* (1930) – a aussi la particularité de s'attaquer à un régime sans visage, donc d'autant plus effrayant étant donné que le héros éponyme n'apparaît jamais, les personnages eux-mêmes finissant par se demander s'il existe réellement. Ce régime réduit les êtres à néant. Que l'on songe au rôle de la secrétaire du consulat et à son premier échange verbal avec Magda :

Magda : Ma vie est en danger. Ils planent comme des vautours – la police secrète et les espions – au-dessus de ma maison. Ils ne me laissent pas en paix. Notre maison a été transformée en piège pour mon mari. [...]

Secrétaire : Je ne vois pas comment nous pourrions vous aider. Vous n'êtes même pas l'une de nos compatriotes.

[...]

M. : Pourrais-je parler au consul ?

S. : Le consul est occupé.

M. : Vous lui parlerez de ce dont j'ai besoin ?

S. : (*Elle se dirige vers le classeur, et en sort les formulaires nécessaires.*)

Et de quoi avez-vous besoin ?

M. : De m'échapper, de m'échapper avec mon enfant.

S. : Vous n'êtes pas de notre peuple. Ce n'est pas notre problème.

M. : Mais vous êtes nos amis, les amis de ceux qui sont opprimés.

[...]

S. (*comme si elle était en train d'expliquer à un enfant un peu attardée*) :

⁷ L'idée d'une terre libre et promise, don de Dieu, est clairement exprimée par le quintette qui clôt le premier acte et qui commence par «In endless waiting rooms / the hour stands still», dont le texte paraît emprunté, sans doute volontairement, par le compositeur, à un Psaume (*The Consul*, livret, p. 75).

Remplissez ces papiers. Voilà comment ça se passe : votre nom est un numéro. Votre histoire est un cas. Votre besoin est une requête. Vos espoirs seront comblés. Revenez la semaine prochaine⁸.

Cette dernière partie étant, en outre, prononcée sur un ton rendu moqueur par l'emploi d'un rythme sorti tout droit d'une comédie musicale.

Songeons aussi au dialogue de la secrétaire avec Anna Gomez, rescapée des camps :

Secrétaire : Trois ans de camp de concentration. Mari prisonnier. Lieu où il se trouve, inconnu... Pas de documents. Je ne vois pas ce que l'on peut faire pour vous.

Anna Gomez : Mais il faut faire quelque chose ! Je dois quitter le pays à la fin du mois.

S. : Pourquoi ?

A.G. : Mon permis de séjour est périmé. Où vais-je aller ?

S. : Essayez un autre consulat.

A.G. : Je suis allée dans tous les consulats de la ville. Partout on me répond la même chose. Ils ne savent pas quoi faire de mon cas, et tout le monde s'en moque. Pourtant, il doit bien y avoir une place pour moi quelque part dans ce vaste monde.

S. : Peut-être devriez-vous retourner dans votre pays.

A.G. : Est-ce que vous réalisez ce que cela signifierait pour moi ?

S. (*un peu embarrassée*) : Bien... je vais voir ce que je peux faire. (*Elle lui tend mécaniquement un formulaire.*) Remplissez ce formulaire et revenez demain⁹.

Toute la cruauté du système dénoncé par Menotti apparaît ainsi de façon flagrante. Tous les personnages de l'opéra sont d'ailleurs pris au piège de ce système : la secrétaire du consulat, par ses paroles et ses gestes répétitifs, quasi mécaniques, qui lui ôtent tout semblant d'humanité et la font ressembler à un automate ; Anna Gomez, Monsieur Kofner ou la Femme étrangère, par exemple, qui sont obligés

⁸ *Ibidem*, p. 66-72.

⁹ *Ibid.*, p. 106-108. Autre scène poignante et d'une musicalité toute puccinienne, celle de la Femme étrangère, une mère italienne qui vient demander un visa pour rejoindre sa fille malade et son petit-fils (I, 2).

de se rendre régulièrement au consulat et se voient refuser à chaque fois leur visa pour une raison ou pour une autre – en réalité pour aucune – mais qui renouvellent sans cesse leur démarche ; Magda, l'épouse du héros, son enfant et la mère de John, qui finissent par mourir ; John, enfin – incarnant la lutte pour la liberté au nom de son fils, qui ne grandira pourtant jamais – le héros piégé, harcelé par la police secrète et finalement arrêté.

Le climat étouffant qui régit l'œuvre est d'ailleurs mis en relief par le sentiment d'urgence qui se dégage de l'opéra dès les premières mesures, lorsque John, en fuite, blessé et avec la police secrète à ses trousses¹⁰, vient se cacher chez lui, l'espace de quelques ultimes instants, pour dire adieu à sa famille. C'est un idéaliste qui combat pour la liberté, et pour cela, il est recherché par la police. Pour sauver sa peau, il ne lui reste plus qu'à quitter le pays en traversant clandestinement la frontière contre l'avis de son épouse, Magda, laquelle, par la suite, devra se rendre à ce fameux consulat (d'un pays libre) pour demander un visa d'entrée pour elle et son enfant. Magda est, en fait, la vraie protagoniste de l'opéra et Menotti la dote d'une personnalité dramatique et musicale qui n'a rien à envier aux grands rôles du répertoire opératique¹¹. Soulignons d'emblée un élément de taille : elle est épouse et mère. Ceci n'est pas un détail anodin et rattache directement la dramaturgie menottienne à celle de l'opéra italien du début du XX^e siècle, de Puccini notamment (*Madama Butterfly*, *Il tabarro*), ou de Janáček (*Jenufa*). Autre élément intéressant, et tout à fait original, la présence surabondante de figures maternelles dans cette œuvre, trois voire quatre : Magda, la Mère (la mère de John) et la Femme étrangère, une mère italienne qui vient demander un visa pour rejoindre sa fille et son petit-fils, absents toutefois de la scène. Et que dire, alors, du surplus de personnages incarnant le fils ? Ils sont au nombre de trois : John, son fils à lui, et le petit-fils de la Femme étrangère ? Quant

¹⁰ Ce même sentiment d'urgence rappelle irrésistiblement le début de *Tosca* de Puccini, lorsque les quelques mesures fébriles qui ouvrent le premier acte illustrent la fuite du marquis Angelotti de la prison du Château Saint-Ange, dont il s'échappe pour se réfugier dans l'église de Sant'Andrea della Valle.

¹¹ Menotti pensa à Maria Callas pour la création du *Consul* à La Scala en 1951, mais il obtint le refus obstiné du directeur du célèbre théâtre milanais, Ghiringhelli, fâché à l'époque avec la jeune soprano gréco-américaine, étoile montante de l'opéra, qui, quelque temps après, allait dominer non seulement La Scala mais la scène internationale. En 1988, au terme de l'interview donné à André Bernard dans *Opéra International*, Menotti affirme significativement qu'il a « un seul regret : ne pas avoir pu mener à son terme le projet d'un *Consul* avec la Callas au théâtre des Champs-Élysées en 1976 ». (A. BERNARD, « *Le Consul* à Strasbourg », *Opéra International*, n° 112, mars 1988, p. 27).

aux figures paternelles, elles sont nettement minoritaires voire absentes, car John quitte sa famille pour poursuivre son rêve de liberté, tout comme le mari soldat de la fille de la Femme étrangère a abandonné sa femme malade et son enfant dans un pays étranger. Mais l'importance de la figure maternelle n'est pas simplement numérique dans *The Consul*. Si la Mère et la Femme étrangère, que l'on peut supposer du même âge avancé, représentent une image plus traditionnelle, résignée – la Mère (I, 1) : « Oh, mon Dieu ! Pendant combien de temps encore les femmes vont-elles devoir pleurer sur le destin de l'homme ? Prends pitié de l'homme, ce peu de terre, mouillée par les larmes des femmes¹² » ; la Femme étrangère (I, 2) : « Je veux aller auprès de ma Giulia pour prendre soin du petit. [...] Ma fille est très malade. Il faut que j'aie tout de suite¹³ » – Magda, en revanche, se bat tout au long de l'histoire : contre les pressions et le chantage de la police secrète, contre ses propres cauchemars et contre la bureaucratie obtuse du consulat. Que l'on songe à la scène magnifique à la fin du deuxième acte, l'un des sommets dramatiques de l'opéra, lorsqu'elle se rend à nouveau au consulat pour essayer le même refus de visa de la part de la secrétaire, et qu'elle lui lance : « Devons-nous alors tous mourir, parce que nous sommes trop nombreux¹⁴ ? », avant de poursuivre d'une manière bouleversante dans son aria célèbre, « Nous y voilà donc : les hommes retirent le monde aux hommes », et dans la tirade qui suit, à la limite de l'hystérie, « Papiers ! Papiers ! Papiers !¹⁵ », dont la fusion entre la charge dramatique du texte et celle de la musique touche les auditeurs droit au cœur. Cette héroïne finit tout de même par prendre sur ses épaules tout le poids de la catastrophe qui s'abat sur sa famille. Surinvestie comme elle est d'éléments se référant à la religion chrétienne, Magda est finalement une figure christique. Son prénom rappelle celui de (Marie) Madeleine – Maddalena¹⁶ en italien ; elle a l'âge symbolique de 33 ans, et l'un de ses cauchemars (II, 1) a pour cadre une sorte d'étrange cène, où le vin est noir « comme le sang qui est versé » et « le pain est blanc comme la chair des morts¹⁷ ». Elle en vient à s'immoler pour le salut de son époux, tout en demandant pardon pour son geste extrême, bien que

¹² «Io voglio andar vicino alla mia Giulia e prendere cura del piccino. [...] Mia figlia è molto ammalata. Bisogna ch'io vada subito!». (*The Consul*, livret, p. 46).

¹³ *Ibid.*, p. 62-64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵ Pour le texte intégral de la scène, cf. *Ibid.*, p. 128-133.

¹⁶ Faut-il voir là encore un clin d'œil à *Tosca*, en l'occurrence à la Madeleine peinte par Cavaradossi à l'acte I ?

¹⁷ *The Consul*, livret, p. 86.

son sacrifice – le suicide par le gaz – se révèle inutile.

La symétrie de construction de l'ouvrage – trois actes, chacun composé de deux scènes se déroulant alternativement chez les Sorel ou au consulat – ne fait que renforcer l'idée d'un huis clos mortifère d'où l'on ne peut pas s'échapper. Et l'opéra s'ouvre et se clôt métaphoriquement sur un espace intérieur, petit et vétuste – l'appartement de John et Magda – sombre et vide à la fin, qui nie ainsi catégoriquement toute espérance de salut. Mais qu'est-ce que le salut, en fin de compte, dans cet opéra de Menotti ? Lorsqu'on suit la trame du livret, l'on s'aperçoit que tous ces personnages qui se rendent incessamment au consulat sont des immigrants, aux origines et aux histoires personnelles diverses, qui ne demandent qu'à être intégrés officiellement, grâce aux papiers délivrés par le consul fantôme (ou fantoche), dans ce pays d'accueil synonyme de liberté et d'espoir. Le refus obstiné et crapuleux de la part de l'autorité ne fait que creuser davantage l'abîme qui les sépare des autres (de l'Autre), de ceux qui ne sont pas comme eux, souligne encore plus leur différence (de nationalité, de religion, de langue), cette dernière étant la marque ineffaçable de leur marginalité.

The Saint of Bleeker Street

The Saint of Bleeker Street est créé à Broadway le 27 décembre 1954 et vaut un deuxième Prix Pulitzer à son auteur (en 1955). Nous nous trouvons à nouveau face à un drame contemporain qui, au premier abord, semble s'inspirer plus directement de l'esthétique du cinéma néo-réaliste italien de l'époque. Nous assistons au conflit entre le monde physique (des hommes) et le monde spirituel (de la religion), et cela à l'intérieur d'un microcosme italo-américain, le quartier de *Little Italy* à New York, au milieu de sa communauté, de ses fêtes religieuses et de son folklore. Il s'agit donc d'un autre huis clos, en quelque sorte, révélateur des préoccupations esthétiques et philosophiques de Menotti.

Particulièrement intéressante est la déclaration du compositeur à propos de cet opéra : « Pour ce qui est de *Little Italy*, je m'en moque royalement. J'aurais pu donner n'importe quel autre contexte à l'histoire. [...] Le sujet de *The Saint of Bleeker Street* c'est la foi et le doute : c'est cela l'important, et non *Little*

*Italy*¹⁸ ». Mais comment pouvoir prendre à la lettre une telle affirmation de la part d'un artiste qui est lui-même Italo-américain et qui connaît bien la question délicate des deux cultures, de leur assimilation, et qui, de surcroît, est assailli par les mêmes interrogations qui agitent ses personnages¹⁹ ? Ne s'agit-il pas là, plutôt, d'une sorte de dénégation qui intervient pour couper court à d'autres tentatives d'analyses plus approfondies, à même de faire ressortir des implications plus personnelles de la part de l'auteur ? En effet, en 1951, après le succès de *The Consul* et de *Amahl and the Night Visitors*, qui deviendra un véritable classique de la télévision, lorsque Menotti commence à réfléchir au sujet de son prochain ouvrage, il est désormais considéré comme l'un des compositeurs d'opéra américains majeurs. Cependant, rappelons-le, Menotti n'a jamais renoncé à sa nationalité italienne et continue de vivre entre deux mondes et deux cultures²⁰, ce qui l'amènera de façon plus que symbolique à créer, en 1958, le Festival des deux mondes de Spoleto, dans le centre de son Italie natale. La recherche d'un nouveau sujet d'opéra s'accompagne, alors, de manière significative, d'une volonté de faire le point sur la question délicate de ses convictions et de ses doutes en matière de religion et Menotti, qui se sent lui aussi sans doute un déraciné, décide de partir pour l'Italie durant l'hiver 1951, à la recherche d'une réponse à ses questionnements. Pour ce faire, il se rend dans les Pouilles, à San Giovanni Rotondo, pour obtenir un entretien avec le moine capucin Padre Pio da Pietralcina (1887-1968) – très vénéré, déjà à l'époque, il a été par la suite béatifié par l'Église et fait l'objet d'un culte populaire dont la portée est impressionnante et ne fait que grandir – considéré comme un saint par les fidèles en raison des stigmates qu'il portait dans sa chair, et des miracles qu'il était supposé être capable d'opérer. L'entretien avec le moine se passe plutôt mal :

¹⁸ Cité par Joel Honig dans la notice de l'enregistrement en CD de *The Saint of Bleeker Street*, Chandos Records, 2002, trad. de J. Bégaud, p. 35-36. Dorénavant, les citations tirées du livret de *The Saint of Bleeker Street* à partir de l'enregistrement ci-dessus seront indiquées ainsi : *The Saint of Bleeker Street*, livret.

¹⁹ En effet, une autre déclaration de Menotti à propos de cet opéra nous éclaire sur ce point : «I am definitely not a religious man. All the same, I am haunted by religious problems. [...] The intense and incandescent faith which nourished my childhood and my adolescence have seared my soul forever. I've lost my faith, but it is a loss that has left me uneasy». (cité dans J. GREEN, *Ibidem*, p. 122).

²⁰ La culture catholique de son enfance et de son adolescence italiennes, et la culture laïque (et pourtant si imprégnée de culture religieuse, comme l'actualité récente nous le confirme à nouveau) qui l'a accueilli dès son arrivée en Amérique.

[Padre Pio] tance le compositeur pour sa foi imparfaite et l'accuse, en un langage tout sauf sanctifié, de chercher par une vaine curiosité à tromper son ennui. Menotti est profondément blessé par cette rencontre. N'ayant pas pleinement conscience des motivations profondes de son propre pèlerinage, et ayant espéré que le Padre Pio révélerait son mystère, il considère cette visite comme un échec. À la recherche du miraculeux, il est revenu dans son pays natal presque comme un pénitent, en quête de sacré. N'ayant trouvé que le trivialement profane, il est comme une personne *déplacée* à son retour dans sa patrie adoptive, les États- Unis²¹.

Voici donc l'arrière-plan de la composition de *The Saint of Bleeker Street*. Or à la lumière de ces considérations, nous nous rendons vite compte que le choix du compositeur de situer son opéra à *Little Italy* n'est pas fortuit et n'est pas aussi insignifiant que Menotti lui-même a voulu le faire croire dans ses déclarations. Cet arrière-plan culturel italo-américain joue de plus un rôle de mise en abyme dans lequel, tout en posant des interrogations qui hantent la petite communauté mise en scène, le compositeur reflète ses propres questionnements, qu'il partage d'ailleurs avec elle et, comme dans tous ses autres ouvrages, il touche en même temps aux problématiques profondes qui hantent l'Homme en général.

Ainsi, *The Saint of Bleeker Street* invite à une lecture de son intrigue à plusieurs niveaux. Tel est le cas pour l'histoire d'Annina, tout d'abord, jeune fille humble et fragile qui, chaque Vendredi Saint, revit dans sa chair la Passion du Christ – avec l'apparition des stigmates – et est considérée comme une sainte par toute la communauté. Il en va de même pour celle de Michele, ensuite, son frère, jeune homme violent et instable, qui ne croit pas à cette ferveur religieuse et à ces manifestations du divin et n'y voit que de la superstition. Toutefois, sur le fond de cette lutte entre la foi et l'incroyance se détachent d'autres histoires, collectives et personnelles, qui s'imbriquent les unes dans les autres. On trouve celle d'une communauté d'immigrés qui reste très attachée à ses traditions, à ses croyances et à ses rituels – comme en témoigne la procession en l'honneur de San Gennaro (I, 2) – ce repli sur elle-même étant une sorte de ciment et de bouclier défensif typique des minorités. Il y a également celle d'Annina, la « sainte », fervente croyante qui a des visions et entend des voix et qui veut devenir l'épouse du Christ. L'on relève aussi celle de Michele, agnostique (comme Menotti lui-

²¹ *The Saint of Bleeker Street*, livret, p. 36. C'est moi qui souligne.

même), dont l'incompréhension et la violence ne sont rien d'autre que l'expression de ses frustrations de révolté qui refuse de s'assumer en tant qu'immigré – il dit à Annina :

Ma sœur, je te cacherais et t'emmènerais
loin de ces gens, loin de cette rue.
Ici, le sang est assombri de souvenirs, et de peurs,
emmédaillé d'idoles, poignardé de larmes.
Ici, les jeunes sont marqués par un passé implacable,
reçoivent ses signaux secrets et portent le sceau de l'esclavage²² –

et voudrait s'intégrer dans cette nouvelle société en gommant totalement sa différence. À la foule des invités qui l'interpellent au mariage de Concetta, il déclare :

Je sais que vous me détestez tous. Pour vous, j'ai toujours été le rebelle, le maudit. Vous n'avez cessé de me haïr depuis mon enfance parce que je n'ai jamais demandé à être aimé, seulement à être compris. Quel droit avez-vous de me juger ? Regardez-vous ! *Vous avez beau avoir élu domicile sur cette terre, vous vivez comme des étrangers. Vous avez honte de dire : "Je suis Italien".* Et pour un aussi petit gain, vous avez vendu vos nobles rêves de jadis. Je ne peux sourire à votre contentement ni partager votre îlot de défaite. *Je veux vraiment être des leurs, appartenir à ce nouveau monde. Je ne veux pas que l'on me dise : "Toi, l'étranger, retourne d'où tu viens ! Toi, l'étranger, retourne chez toi". Chez moi... Où est-ce, chez moi²³?*

Mais par son comportement, comme par l'amour morbide et exclusif qu'il voue à sa sœur²⁴, Michele ne fait qu'affirmer et revendiquer sa différence.

²² *Ibid.*, (I, 2), p. 100. Ce long dialogue prend la forme musicale d'un duo d'amour conflictuel et finalement raté.

²³ *Ibid.*, acte II, p. 128. C'est moi qui souligne.

²⁴ Il faut remarquer la similitude flagrante entre ce huis clos mis en scène par Menotti et celui d'Arthur Miller dans *A View from the Bridge* qui, rappelons-le, est écrit en 1955 et représenté en 1956 à Londres et est donc postérieur à l'opéra de Menotti, dont il s'inspire peut-être. L'amour incestueux de Michele pour Annina est reproposé par Miller à travers les personnages d'Eddy (Edoardo) et de sa jeune nièce Catherine. D'ailleurs, Eddy finira lui aussi

Un autre exemple pourrait être celui de Desideria, femme fatale au prénom évocateur²⁵. Marginalisée par sa communauté même, Desideria aime réellement Michele et exige de lui qu'il fasse une apparition publique avec elle – au mariage de Carmela, en l'espèce, où tout le monde sauf elle a été convié – pour qu'il lui démontre son amour. L'amour charnel et passionnel, humain, profane, que les deux amants partagent, vient ainsi s'opposer à l'amour sacré éprouvé par Annina, et à celui, invouable, de Michele pour sa sœur. C'est dans l'acte II, d'ailleurs, que la vérité finit par surgir de la bouche de Desideria, cette dernière accusant publiquement son amant :

Vous feriez mieux de vous cacher tous les deux. C'est désormais parfaitement clair pour moi, pourquoi tu ne veux pas m'épouser. Ce n'est pas moi qui devrais avoir honte, car mon amour est plus éclatant que le soleil, mais toi... mais toi... toi... Que tout le monde m'entende. Ce n'est pas de moi que tu es amoureux, (désignant Annina) c'est d'elle. C'est d'elle²⁶.

Comme il se doit dans un drame d'inspiration veriste, elle paye son audace de sa vie, suite à un coup de couteau porté par son amant. La mort de Desideria agit, en outre, en tant que catalyseur de l'action car elle décide enfin Annina à prendre le voile sans plus attendre. L'ancienne prostituée meurt dans les bras d'Annina, qui recueille sa confession, et invoque pour elle le pardon de Dieu.

Au troisième acte, après avoir essayé de raisonner son frère, qui est en fuite, lors d'un court entretien dramatique dans une station de métro et avoir reçu, en contrepartie, sa malédiction à l'annonce de son entrée dans les ordres (« tu emporteras avec toi ma culpabilité et seras à jamais poursuivie par ma malédiction²⁷! »), Annina peut enfin révéler, elle aussi, à l'approche imminente de la mort, comme Magda du *Consul*, sa nature christique, plus évidente néanmoins. En effet, les indices parsemés au début de l'œuvre par l'auteur ne font que se multiplier avant le rideau final. Alors que sur un chœur entonnant symboliquement l'*Agnus Dei*, Annina, très malade et à bout de force, attend que

par mourir d'un coup d'un couteau, comme dans la meilleure tradition opératique du verisme italien.

²⁵ S'agirait-il encore là d'un hommage à Puccini, en l'occurrence à son *Edgar*, avec les deux personnages féminins Fidelia et Tigrana ?

²⁶ *The Saint of Bleeker Street*, livret, p.132.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

l'Église accepte son ultime requête, elle remercie la Mort de lui avoir octroyé encore un peu de temps – « Le peu de force que j'ai, c'est à la bonté de la douce et patiente mort que je le dois²⁸ » – avec des mots et une douceur tels qu'ils ne peuvent pas ne pas rappeler une autre figure christique emblématique : Saint-François d'Assise et son *Cantique de Frère Soleil*. À la fin de la cérémonie, lorsque son vœu est enfin exaucé et qu'elle est devenue Suor Angela²⁹, elle peut mourir heureuse en expiant les péchés de son frère, tel l'agneau divin.

En guise de conclusion

Tant *The Consul* que *The Saint of Bleeker Street*, comme nous l'avons vu, sont des opéras tout à fait révélateurs de la société et de la culture américaines de l'époque tout en étant, à la fois, des œuvres polysémiques à la signification plus vaste et, finalement, de portée universelle car, d'après Menotti lui-même, ses opéras

contiennent un point d'interrogation à propos de choses qui me préoccupent. Chacun d'entre eux est la métaphore d'un problème moral ou philosophique, et je ne pense pas que l'on puisse réellement comprendre de quoi ils traitent si l'on n'en a pas d'abord conscience³⁰.

En même temps, comme j'ai essayé de le démontrer, ces deux œuvres en particulier posent à travers certains protagonistes le problème de la différence, de la marginalisation, de la remise en question de leurs origines culturelles dans un pays d'accueil qui devient, en fait, bon gré mal gré, leur pays, d'où le problème difficile de l'intégration et de l'acceptation de la différence, et cela à des niveaux différents. Tant le microcosme cosmopolite du consulat occidental dépeint dans *The Consul* que le microcosme italo-américain de *Little Italy* dans *The Saint of Bleeker Street*, finissent par apparaître, en fait, comme une métaphore de la société américaine et, finalement, de toute société humaine multiculturelle, ce qui montre aujourd'hui encore toute l'actualité de ces deux œuvres. Que l'on songe, pour le premier, au douloureux problème des réfugiés dans le monde, aux gens

²⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁹ Y aurait-il encore là une allusion à Puccini et à sa *Suor Angelica* ?

³⁰ Cité dans Joel Honig, *Ibid.*, p. 34.

qui sont régulièrement reconduits aux frontières, parfois avec la force, après avoir défié la mort accrochés, par exemple, au train d’atterrissage d’un avion, ou à ceux qui périssent en tentant de pénétrer clandestinement dans un autre pays que le leur, qu’ils veulent fuir à tout prix au nom de la liberté et de la dignité humaines. Y pénétrer illégalement est, en effet, la seule voie possible qui s’offre à eux car, comme dans *The Consul*, ils n’auront aucun espoir d’obtenir un visa par voie légale. Que l’on pense aussi, pour le second, aux questions liées à la religion et à la foi, là encore, des questions qui sont parfaitement d’actualité de nos jours, et pas seulement dans le monde occidental. La force et l’impact de Menotti, homme de théâtre complet, compositeur, librettiste et metteur en scène, réside non seulement dans la lisibilité de ses œuvres et dans la parfaite adéquation du texte à la musique, ce qui confère une unité rare à ses ouvrages. Il a aussi su changer le théâtre musical américain et mondial — comme le rappelle le critique Ned Rorem :

Thanks solely to the example of Menotti’s success in the 1940’s, dozens of operas sprouted forth from other composers hoping to hit the jackpot. The effort persists after five decades, and it’s safe to state that Menotti, whatever his own final worth, violently altered the nature of lyric theater here, and by extension, through the globe³¹

— en acceptant de se confronter à des questions brûlantes liées à l’actualité de son époque mais qui se révèlent en fin de compte universelles³².

³¹ N. ROREM, «In Search of American Opera», *Opera News* n° 65, juillet 1991, 8, cité dans D.L. HIXON, *Ibid.*, p. IX.

³² Menotti affirme d’ailleurs : «I have very strong aesthetic ideas. I write my music for the collective unconscious, of what is noblest in man. The composer is not actually creating anything. He is discovering what already exists. We must be humble enough to be searchers; we look for the inevitable. The greatest proof of inevitability is the melodic line. I don’t care what anybody says. All great music carries it». (W. DELACOMA, «Political Woes of 1950 Opera Find Parallels in Today’s World: *Consul* Is in», *Chicago Sun-Times*, 13 octobre 1996, cité dans D.L. HIXON, *Ibid.*, p. 1).