

Tito Schipa jr et Orfeo9

Tito Schipa Jr est le fils du grand chanteur d'opéra **Tito Schipa** (1888-1965) qu'on surnommait " le prince des ténors ". Schipa était un nom d'origine albanaise très ancien, typique de la région de Lecce et du Salento (péninsule des Pouilles). Né **Rafaele Attilio Amedeo Schipa**, devenu Tito, à Lecce (Puglia), il fait ses études musicales à Lecce puis à Milan et débute sa carrière en 1910, en chantant le rôle d'Alfredo dans *La Traviata*. Il est remarqué par **Arturo Toscanini** (1867-1957) et commence à la Scala de Milan en 1915, puis parcourt l'Amérique (Chicago, 1920, et New York en 1937), l'Espagne, le Portugal, Monte-Carlo, puis Paris (Opéra Comique 1946), Bordeaux, Marseille, Nice après la guerre. Il abandonne la scène en 1955 mais continue à enseigner et à faire des concerts jusqu'en 1963. Lecce l'honore en faisant chanter tous les dimanches sur la place Sant'Oronzo un grand air qu'il avait chanté.

Son fils **Tito Giovanni Michelangelo Schipa**, connu sous le nom de **Tito Schipa Jr** est né au Portugal en 1946. Il passe une grande partie de son enfance aux États-Unis puis en France et à Alessandria (Piémont). Il fait ses études à Rome. Là il devient présentateur au Piper Club, fondé en 1965 par **Alberto Crocetta** et **Giancarlo Bornigia**, temple de la chanson Beat et Yéyé, dont **Patty Pravo** fut l'idole. **Tito** écrit son opéra rock *Orfeo9* entre 1969 et 1970 ; il avait hérité, dira-t-il du mélodrame classique par son père et de la tradition rock américaine par la comédie musicale **Hair**.

Il publie plusieurs albums, *Io ed io solo* (1973), *Concerto per un primo amore* (1982), il s'intéresse à **Bob Dylan** et après la traduction de ses chansons, il en publie quelques-unes en italien sur son disque *Dylaniato* (1987). Il a de nombreuses autres activités comme acteur, compositeur, réalisateur de spectacles théâtraux, etc. C'est ainsi un personnage important de la vie culturelle italienne contemporaine.

Orfeo9 est le premier opéra rock écrit en Europe, créé à Rome au Théâtre Sistina le 23 janvier 1970, soit huit ans avant *Starmania*, qui était écrit sur une musique de **Michel Berger** (1947-1992) et un livret de **Luc Plamondon** (1942-), créé à Paris, au Palais des Congrès, le 10 avril 1979.

L'oeuvre de **Tito Schipa** est donc aussi le premier opéra rock jamais représenté au monde ; il fait l'objet d'un double album en 1973, qui n'est jamais sorti du catalogue, n'a jamais cessé d'être vendu et a atteint six éditions, entre vinyle LP, cassettes et CD ; pour beaucoup de spécialistes il est un des 100 événements fondamentaux du rock italien. Il est aussi repris en un film de 1973 pour la télévision italienne (RAI) ; il est écrit, mis musique, mis en scène et dirigé par **Tito Schipa** lui-même et fait intervenir de jeunes acteurs et chanteurs alors inconnus comme **Renato Zero** et **Loredana Bertè** (Voir sur Internet le **sito ufficiale di Orfeo9**). Le film a été aussitôt censuré et boycotté par la Direction qui y avait vu une possible propagande pour l'usage de la drogue. Le seul fait d'évoquer la drogue était à cette époque encore tabou , l'Etat italien fait alors une répression policière très forte mais on tolère les drogues dures. *Orfeo9* n'a été repris qu'en 1975 dans la nuit et sans publicité, puis dans les cinémas d'essai, toujours très aimé par le jeune public. L'oeuvre est publiée en trois DVD en 2015. Souvent les histoires de l'opéra italien ne signalent même pas le nom de l'oeuvre, (par exemple la *Storia dell'opera lirica* de **Pietro Mioli**, Tascabili Nawton, 1994)

Dans le titre, le 9 est une référence à l'oeuvre de **John Lennon** de 1968, *Revolution 9*, très admiré par le milieu Beat du Piper Club de Rome. Comme l'écrit **Céline Pruvost** (voir Bibliographie) " *Revolution 9 est un montage expérimental de différentes sources sonores, pas toutes musicales. La référence peut donc s'interpréter comme un manifeste de poétique, un éloge de l'assemblage de méthodes, de sources et de procédés issus de traditions culturelles, d'arts et d'époques différentes, en somme, une façon de se revendiquer d'une esthétique du patchwork (= assemblage d'éléments hétérogènes.NDR)* ". Ainsi *Orfeo9* représente un forme d'art nouveau, entre l'opéra classique connu par le père de Tito et la tradition américaine, vue dans la comédie musicale *Hair*, de 1967, et créée à Paris en 1969 (le film de **Milos Forman** n'est que de 1979).

Mais il faut écouter la musique en suivant les paroles du texte, qui ne va pas sans cette musique. Le texte ne prend tout son sens que servi par cette musique.

L'oeuvre est constituée de deux parties ainsi composées :

ACTE I

Tre note : un prologue instrumental qui développe le thème musical d'Orphée dans le reste de l'oeuvre, le leit motif de sa solitude. Chaque personnage aura ainsi son thème musical, selon le modèle de l'opéra classique.

Invito : la scène à laquelle on va assister est une invitation à trois voix qui évoque ce lieu, une vieille église désaffectée où se sont réfugiés des marginaux drogués aux cheveux longs, loins de la ville industrialisée et en harmonie avec la nature (les " mille voix nouvelles ").

L'alba : Ils expriment leur désir de soleil et de lumière intérieure (" *Voglio il sole* "), satisfait dans la drogue.

Vieni sole : le premier rayon de soleil resplendit et met fin à l'incertitude de l'aurore, et cela provoque une ovation déchaînée, expression de la lumière dans leur tête, même si leurs yeux sont encore trop faibles pour fixer le soleil. Le soleil dans la tête est l'évocation implicite de la drogue, dit-on,

" mais c'est là une implication plutôt arbitraire : je parle de jeunes gens ouverts à une introspection typique de ma génération, où la contribution des substances psychédéliques était occasionnelle, certes mais pas fondamentale. À moins que l'on ne veuille définir Woodstock comme un maxi rassemblement de drogués "(Tito Schipa).

(Primo Raggio Di Sole [solo nella versione teatrale])

Il risveglio di Orfeo : il est le seul à rester indifférent à cette joie, pris par ses problèmes, dans son écorce de solitude qui ne lui permet pas de s'évader de la tristesse. À la fin tous chantent que la " révolution " est finie.

Pane pane : c'est le seul moment de rencontre, avec le " vivandier ", celui qui autrefois venait alimenter les soldats et qui ici apporte à manger aux occupants de l'église, faisant la navette avec la ville dont le seul bon produit est le pain, petite allusion écologique typique des *hippies* de l'époque. Allusion aux sirènes dont le chant pouvait attirer les marins et à la statue grecque revenue en Italie appelée *Orphée et les sirènes*, représentant Orphée entre deux sirènes qu'il avait vaincues. " *Je me réfère aux sirènes des ambulances et de la police comme on voit dans le film qui en montre précisément la lumière étincelante* " (Tito Schipa)

Qui est le "Roi sans paix " ? c'est l'opposé du Roi de la Paix, ainsi appelait-on dans la Bible Le roi Melchisédek, qui apportait aussi du pain, apparition antérieure à Jésus-Christ et qui le préfigure.

Le città sognata : Mais le discours du vivandier devient plus inquiétant, si la ville est déserte et silencieuse, c'est parce qu'il y a une bombe dont on ne sait pas quand elle va exploser. Le condottiere sur la place est sans doute un souvenir de Venise, la statue de Bartolomeo Colleoni, de Andrea Verrocchio et Alessandro Leopardi (1496).

La Ragazza Che Non Volta Il Viso : Mais ce n'est qu'un rêve, précise le vivandier, la ville est toujours aussi sale, obsessive et abrutissante. C'est alors que commence à lui apparaître une jeune fille qui arrive dans le groupe, qui ne lui sourit pas et ne le regarde pas. " *Non elle était seulement la sensation qu'Orphée décrit peu avant au vivandier comme symptôme de son malaise. Au contraire, Eurydice est tout de suite une apparition totalement positive* (Tito Schipa) ".

Conflitti [solo nella versione teatrale]

Si Rinnovi Il Vetusto Concetto [solo nella versione teatrale].

Eccotela Qui : Eurydice devient pour Orphée la réalité même, avec ses yeux bleus, et elle n'a pas besoin de parler. Pour un moment, Orphée aime, et Eurydice devient la seule certitude de son existence.

Dio [solo nella versione teatrale].

Senti Orfeo : c'est la célébration du rite nuptial par le vivandier; avec les vœux de Bonheur de tout le monde..

Venditore di Felicità : arrive alors un nouveau personnage (joué par Renato Zero), attiré par les chants, le vendeur ambulant de Bonheur en gouttes, dont la philosophie est qu'il faut être PLUS heureux. Il prend Orphée au piège, et celui-ci, séduit, accepte d'acheter Eurydice qu'il a déjà. " *C'est la description du réel maléfique que les drogues lourdes exercent sur leurs victimes* (Tito Schipa) ". C'est l'irréparable : Eurydice est désormais perdue, et le Vendeur peut s'en aller : il a happé Eurydice et il demande à Orphée de le suivre pour la retrouver.

C'est une invention très intéressante de Tito Schipa : ce nouveau dieu des morts et des Enfers (Hadès grec et Pluton romain)), vendeur de gouttes de Bonheur, représente au mieux la nature de l'espèce humaine, toujours insatisfaite et avide de PLUS de "bonheur", dans tous les domaines, et donc n'arrête pas de chercher et de se transformer, comme Orphée cherche Eurydice qu'il a perdue par sa faute.

Invocazione Del Santone [solo nella versione teatrale].

Senti Orfeo (Ripresa) : c'est la fin de l'Acte I, qui marque le désespoir d'Orphée.

ACTE II

Il commence par une voix (c'est celle de Tito Schipa père) qui chante un extrait de trois vers de l'opéra de Gluck, *Orfeo ed Euridice* de 1762 (*che farò senza Euridice*).

Ciao : Orphée abandonne l'église et part chercher le bien qu'il perdu, on est dans une nouvelle dimension.

Per La Strada : Il est sur une route nouvelle, inconnue, où il rencontre d'autres personnes comme lui en marche à la recherche de quelque chose qui les fasse sortir de leur solitude, et ils lui proposent des solutions qui ne conviennent pas à ce qu'il cherche tant l'image d'Eurydice est fortement imprimée en lui.

La Coppia : quatre vers brefs sur la route suivie.

Seguici : Orphée doit refuser la proposition du couple de partager en trois leur amour à deux.

Venditore Di Felicità (Ripresa) : réapparaît alors le Vendeur de Bonheur qui réactive en lui le désir d'Eurydice.

La Chiromante : Orphée refuse aussi les propositions de la diseuse de bonne aventure qui essaie de lui montrer les dangers de la route qu'il parcourt.

Tema Delle Stelle : il refuse aussi le séjour dans la cité idéale que lui propose le vendeur.

Ma Perché La Cerchi Ancora? [solo nella versione teatrale]

Eccotela Qui (Ripresa) : bref souvenir d'Eurydice.

La Bomba A : " *Il est fondamental de préciser que la Bombe A est sans l'ombre d'un doute la bombe atomique et non l'anarchie, non le terrorisme. Le texte du vivandier est la transposition précise de la philosophie du docteur Strabamore (Strangelove) de Kubrik : apprendre à aimer la bombe et ne plus s'en préoccuper (Tito Schipa)* ". Orphée détruit peu à peu en lui l'image de qui lui parle, il continue, il se tourne et la bombe explose en ne laissant que des ombres.

Da Te Per Te : Orphée se retrouve à la périphérie de la ville infernale, dans les premières lueurs des cheminées assassines.

La Città Fatta A Inferno : personne n'a vu de jeune fille. Une dernière fois, le vendeur de Bonheur en gouttes cherche à le séduire en jouant sur sa faiblesse, mais Orphée parvient à s'opposer à lui, et seuls résonnent désormais son Non et le Miserere des ombres ; Orphée s'effondre au coin d'une rue ;

Una Vecchia Favola : Un chanteur de blues noir raconte avec sa guitare et en anglais l'histoire d'Orphée telle qu'elle s'était passée dans le mythe.

La ragazza che non volta il viso (ripresa) : Eurydice et Orphée s'effleurent une dernière fois sans que leurs yeux se rencontrent. " *Orphée se retourne pour la dernière fois définitive. En pratique, il perd la vraie Eurydice pour l'obsession de l'Eurydice dont il se souvient et pour son incapacité à saisir dans le présent, comme dans sa première rencontre avec elle et avec tous les autres durant son voyage, le bonheur (Tito Schipa)* ".

Ritorno Ad Un Sogno [solo nella versione cinematografica]

Eccoti Alla Fine : chanté par Tito lui-même. Orphée a repris son chemin et il disparaît dans les brumes obscures de la ville devenue un enfer. " *Mais Tito chante un message d'espérance qui invite à chercher la réponse dans le 'Ici et maintenant'* " (Tito Schipa) "

Bibliographie :

Céline Pruvost, «*Orfeo 9*, de Tito Schipa Jr. : une réécriture polymorphe du mythe», *Cahiers d'études romanes*, 27 | 2013, pp. 259-279. C'est une analyse fondamentale (bien que parfois infirmée par Tito Schipa dans ses notes) de cet opéra rock souvent difficile à comprendre quand on lit le texte sans connaître ses références culturelles.

Extraits de son texte (avec son autorisation dont je la remercie)

" L'acte I s'ouvre sur une description de la façon de vivre des capelloni, loin de la ville, en harmonie avec la nature. On trouve dans le titre *Vieni sole* un hommage explicite au *Let the sun shine in* de Hair. La drogue est évoquée dans les premiers textes en des termes métaphoriques et poétiques (rechercher « *il sole nella testa* », ou encore « *scaldarsi al raggio d'un altro sole* »). La chanson *Pane, Pane* fait directement allusion au catholicisme (puisque'il est question d'un vivandier qui partage du pain), au milieu de considérations plus hippies (le pain, présenté comme la seule chose valable qui soit produite en ville). Les références catholiques, plus ou moins cryptées, resteront omniprésentes dans tout le livret. En rupture avec cet enthousiasme, après avoir distribué son pain, le personnage du vivandier glisse vers des propos plus inquiétants (« *c'è una bomba in piazza* », « *chissà quando scoppierà* ») : après 1969, l'écho historique au terrorisme est flagrant. Sur ce apparaît Eurydice, ravissante mais totalement muette, « par choix », nous dit-on. Le coup de foudre est immédiat, les noces avec Orphée sont célébrées dans la liesse générale. C'est alors qu'arrive un nouveau personnage, *Il venditore di felicità*¹⁰ (incarné par un tout jeune et alors inconnu Renato Zero) : la rupture musicale est violente, on passe d'une musique de cérémonie qui suit l'essentiel des règles d'écriture de la musique sacrée à un morceau qui fait maintenant partie des anthologies de rock progressif. C'est précisément sur ce passage que nous focaliserons ensuite notre étude. Le vendeur de bonheur, après avoir happé Eurydice, convainc Orphée de le suivre pour la retrouver. Aucune allusion explicite à la drogue dans le texte, mais les images du film, elles, ne laissent pas de place à des doutes interprétatifs. Ce morceau marque un point de basculement : tout le deuxième acte va donc se passer dans une autre réalité, celle d'un Orphée drogué, qui bascule en enfer. On constate ainsi une rupture très nette entre ce qui apparaît a posteriori comme un paradis perdu (les musiques

joyeuses, le contexte champêtre), et l'errance et la décadence dans des contextes urbains hostiles, qui caractérisent l'acte II. Ce deuxième acte commence justement par un extrait de « *Ora cosa farò senza Euridice* », tiré de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762), interprété par Tito Schipa père. Au delà du clin d'œil à la saga musicale familiale, il s'agit bien de revendiquer le fait que cette écriture prend racine dans l'opéra, même si les arrangements sont imprégnés de rock.

L'errance et la déchéance d'Orphée sont ponctuées par les retours réguliers du Venditore di Felicità – sorte d'Hadès moderne, avec qui Orphée a signé un contrat qui tourne mal. Le protagoniste croise dans cette nouvelle dimension des personnages déjà vus dans le premier acte – façon implicite de suggérer qu'Orphée et Eurydice sont loin d'être les seuls à basculer en enfer. Ainsi, le vivandier a radicalisé son discours de destruction (« *nella bomba c'è la vera pace* », « *nella bomba c'è l'eterna gioventù* »). Est-ce à dire que le glissement de la politisation au terrorisme est un autre chemin vers l'enfer ? Toujours est-il que le vivandier menace de faire exploser sa bombe si Orphée ne lui fait pas confiance et se retourne. Bien sûr, Orphée se retourne, et le vivandier fait exploser la bombe, s'autodétruisant au passage. Dans cette adaptation libre du mythe, Orphée perd un personnage amical avant de perdre Eurydice – le fatum est donc redoublé.

La città fatta a inferno est le morceau phare de l'acte II. Il dure plus de sept minutes, dans un style à mi-chemin entre le requiem et le rock progressif. Orphée croise des ombres, qui chantent parfois sous forme de chœur (évoquant ceux des tragédies antiques), mais leurs chants confluent dans des *miserere*. À l'angoisse véhiculée par la musique viennent s'ajouter des images terribles de la déchéance des junkies, qui finissent dans une décharge où les corps se mêlent aux objets. Dans le synopsis, ces corps sont d'ailleurs qualifiés de « déchets humains »... La violence du propos est radicale : le bonheur promis ne mène qu'à l'errance parmi les ombres, puis à la déchetterie. Du reste, c'est là qu'Orphée retrouve le venditore di felicità, et finit par se rebeller contre lui, mais bien trop tard, car son emprise est déjà totale.

L'épisode où Orphée retrouve furtivement Eurydice avant de la perdre définitivement est raconté par un blues man, en anglais, façon récit dans le récit, juste avant l'épilogue. On peut y voir un moyen de raconter cette chute, que tout le monde connaît, comme quelque chose de prévisible. Le fatum antique est implicitement associé au blues, le chant des esclaves, ce qui au passage véhicule assez subtilement l'idée de la fatalité comme une forme d'esclavage.

Musicalement, il s'agit d'une écriture très raffinée, qui mêle des arrangements à la pointe de la modernité (notamment dans le choix des instruments et les techniques d'enregistrement en studio, réalisés par l'américain Bill Conti) et des procédés de composition utilisés depuis des siècles dans la musique savante occidentale. Par exemple, la structure narrative est articulée par thèmes : à chaque personnage principal est associé un thème musical, ce qui est typique de l'opéra. Tito Schipa Jr. pousse ce même principe jusqu'à décliner chaque thème dans un style particulier d'arrangement et d'écriture musicale. Le lexique utilisé mélange des références antiques, chrétiennes et new-age, dans une trame articulée autour du mythe réinterprété de façon à véhiculer un message très dissuasif concernant l'usage de drogues. La violence du propos monte en puissance, de l'insouciance des premiers morceaux à l'enfer de plus en plus désespérant des derniers morceaux. Enfin, le rapport des écritures musicales et textuelles est très subtil, et s'appuie sur des références solides, comme l'affirme Tito Schipa Jr. : « *Come si diceva anticamente, la musica deve essere la serva e non la padrona dell'orazione, cioè del testo. La musica deve essere al servizio di un'idea poetica, quando si fa questo mestiere, cioè quando si fa teatro musicale o canzone* » (Interview du 15 mars 2001, op. cit. Traduction : « Comme on le disait autrefois, la musique doit être la servante et non la maîtresse du texte. La musique doit être au service d'une idée poétique, quand on fait ce métier, c'est-à-dire quand on fait du théâtre musical ou de la chanson »)

Ainsi, les accents toniques sont scrupuleusement respectés (ce qui est pourtant difficile en italien, au vu du faible nombre de parole tronche), quitte à avoir parfois recours à des mélismes (Dessin mélodique de plusieurs notes ornant une des syllabes accentuées ou non d'un texte chanté - NDR) – procédé très rarement utilisé dans le genre de la chanson d'auteur. À travers cette trace de mélodrame dans l'écriture, on voit bien qu'il y a ici combinaison entre des codes habituellement distincts.

Il venditore di felicità : exemple de réécriture polymorphe.

Comme nous l'avons vu, ce morceau occupe un rôle important dans la structure de l'œuvre, puisque c'est le moment de basculement vers l'enfer, le point de rupture du premier acte. Ce thème musical revient

régulièrement dans l'acte II, tout comme le personnage obsédant incarné par Renato Zero. Voyons maintenant comment Tito Schipa Jr. combine des codes issus de différents arts pour construire ce personnage diabolique.

Tito Schipa Jr., pour construire ce personnage diabolique, combine différents codes appartenant à des cultures, des esthétiques et des arts différents. Cela se constate dans les choix thématiques, visuels, musicaux et cinématographiques.

Thématiquement, on retrouve tout d'abord l'image d'Épinal du diable faustien avec ses contrats et son chapeau. La fumée qui s'en échappe en continu suggère à la fois la chaleur des enfers d'où il vient, et la fumée de l'opium qu'il a probablement à vendre. Dans le contexte du mythe d'Orphée, on a là un Hadès moderne, gardien des enfers. Bien qu'il soit désigné comme un « vendeur de bonheur », il n'est jamais question d'argent dans cet échange, les conditions restant sous-entendues. Le verbe « comprare » apparaît bien dans le texte, on sait ce qui est vendu, mais on ignore totalement le coût de ce bonheur. Le vendeur se paye sans doute autrement, les contrats qu'il arbore évoquent une rémunération en vies et âmes humaines. De plus, l'ouverture et la fin de la séquence suggèrent une référence littéraire plus spécifiquement italienne : on trouve là un écho explicite à l'omino di burro du Pinocchio de Collodi, qui promet monts et merveilles à des enfants crédules, avec son air doucereux et sa petite charrette. La faute d'orthographe sur le mot clé peint sur la charrette (« felicità ») est bien sûr un autre jeu thématique avec l'univers collodien. Le bonheur évoqué tend vers l'enfer et le pays des joujoux, les futures victimes sont donc promises au destin d'ombres et d'ânes.

Visuellement, l'image la plus frappante est celle des yeux peints sur les paupières fermées d'Orphée, quand la main du *venditore* l'a dépossédé de son propre regard. Orphée devient une créature inerte, privé de lui-même. Cette image choquante et dérangeante fait aussi allusion aux effets physiques de la drogue sur les yeux. Le gros plan sur ces yeux peints grotesquement visibles – mais qui ne peuvent plus voir – condense une grande partie du message, en annonçant le repli sur soi et la solitude, l'aveuglement et l'errance du deuxième acte. Cette image a été utilisée comme couverture de la première édition du double album, en 1973, et ensuite dans l'essentiel des rééditions successives. Cette idée s'inspire assez probablement du *Testament d'Orphée* de Jean Cocteau (1960), où l'on trouve déjà ces yeux peints sur des paupières fermées. On peut aussi se demander s'il n'y a pas là une allusion à l'une des affiches d'*Orange mécanique*, de Stanley Kubrick (légèrement antérieur, 1971), présentant un gros plan sur un visage au regard dérangeant (à cause de l'asymétrie des cils). Inversement, peut-être que cette image d'*Orfeo 9* a inspiré une des affiches de *Requiem for a dream*, de Darren Aronofsky, à moins que ce ne soit simplement lié à la proximité des sujets traités.

Musicalement, Tito Schipa Jr. associe des arrangements très empreints de musique nord-américaine à des procédés directement issus de la musique savante occidentale.

La basse, très forte dans le mixage, obsédante et hypnotique, véhicule en toile de fond le côté séducteur et tentateur du personnage. Le groupe est très soutenu et accentué par des riffs de guitare rythmiques et envoûtants. On remarque l'utilisation de synthétiseurs et d'orgues électroniques, qui existent depuis peu en 1973, et d'effets également assez modernes sur la voix et sur le rire (notamment reverb, delay et échos au début et à la fin du passage).

La structure du morceau est complexe, beaucoup plus que pour une chanson. On distingue bien trois parties mélodiques, à l'énergie tantôt charmeuse, tantôt agressive. Les mélodies sont articulées autour du dialogue entre les deux personnages : la musique se plie à la structure narrative.

Dans l'harmonie, on remarque l'utilisation très fréquente d'accords enrichis (ce qui est plus habituel dans l'univers du jazz que dans celui de la chanson), avec une insistance toute particulière sur les intervalles de seconde mineure et les tritons, aussi bien dans l'écriture mélodique (où les accents portent souvent sur ces notes tendues) que dans l'écriture (avec beaucoup d'accords diminués et d'accords demi-diminués comportant de fortes tensions harmoniques). Cette utilisation récurrente, harmonique et mélodique, de notes qui créent des dissonances et des frottements, contribue à alimenter le climat d'angoisse du morceau. À cet égard, la fréquence des tritons (intervalles de trois tons, soit une quarte augmentée soit une quinte diminuée) est une façon musicale de renforcer la panoplie d'attributs diaboliques du personnage. En effet, cet intervalle avait été interdit à la fin du Moyen Âge, car il était considéré comme l'accord du diable – d'où son surnom de « diabolus in musica ». Suite à cette association symbolique, les sonorités de l'intervalle ont été culturellement assimilées à quelque chose de diabolique. Dans notre contexte, les tritons conviennent donc parfaitement pour créer une correspondance musicale avec les autres symboles diaboliques du *venditore di felicità*.

Enfin, Tito Schipa Jr. exploite les ressources propres au genre cinéma. Il crée ainsi des conventions claires et angoissantes, qui renforcent le sens du texte et de la musique. Par exemple, quand des personnages déjà connus apparaissent sur des cartons, en noir et blanc, cela donne une image physique de leur mort (ou du moins de leur passage au rang des ombres¹⁶). Le vendeur joue avec ces ombres de carton, ce qui indique son mépris réel de leur destin et crée un contraste avec le texte où il se vante de vouloir leur bonheur. Ses gestes sont synchronisés avec des accents musicaux forts suivis d'une courte pause (amplifiée par une reverb) ce qui crée un effet de ponctuation et de dramatisation, à la fois du geste et du discours ".

Jean Guichard avec quelques précisions personnelles de Tito Schipa mises en italiques

-o-