

*La scène est à Venise...* [1992]

Ermanno Wolf-Ferrari: compositeur italien, né à Venise en 1876, mort à Venise en 1948. Quoi de plus naturel, pour un musicien comme lui, que d'illustrer l'oeuvre théâtrale du plus vénitien des dramaturges, Carlo Goldoni (né à Venise en 1707, mort à Paris, mais plus vénitien que jamais, en 1793)? La seule distance qui sépare les deux compatriotes, les deux représentants de la Sérénissime, n'est-elle pas une distance temporelle? Et les natifs de Venise, au travers des siècles, ne sont-ils pas voués à se comprendre, à marcher du même pas, à placer toujours le même beau mystère dans la même lumière brumeuse et vive? N'ont-ils pas en partage la même joie paradoxale, leurs oeuvres ne sont-elles pas toutes porteuses du même secret transparent — et cela depuis les *Saisons* de Vivaldi jusqu'aux *Sofferte onde serene* de Luigi Nono, le plus célèbre compositeur vénitien du XXe siècle, lequel écrivit, comme aurait pu déjà faire le Prêtre roux: «Dans ma demeure de la Giudecca, on entend continuellement sonner diverses cloches qui nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil...».

Bien sûr, il ne faut pas idéaliser à l'excès. Il y a Venise et Venise. Celle des marchands et celle des poètes, celle du réel et celle des fantasmes, celle de la décadence effective et celle de l'esthétisme décadent. Et comme il en va des lieux dont s'est emparé l'imaginaire, cette ville peut exprimer tout et son contraire. Mais on espère justement que les artistes vénitiens portent sur leur propre ville, par delà les années, et par delà toutes leurs différences, un semblable regard, plus autorisé, moins fantaisiste que ceux des étrangers. Qu'une complicité les unit tous, dans cette brume et ce soleil dont a parlé Luigi Nono. Carlo Goldoni, mis en musique par Wolf-Ferrari, ce

ne peut être que Venise deux fois éternelle, reflétée dans ses eaux.

Or ce n'est pas si simple. Si nous voulions jouer du paradoxe, nous dirions même que rien n'est plus éloigné de la Venise de Goldoni que celle de Wolf-Ferrari. Non pas que la mise en musique des *Rusteghi*, ou celle d'autres oeuvres du dramaturge vénitien (*Le Donne curiose*, *La Vedova scaltra*, *Il Campiello*) soient des contresens ou des échecs. Wolf-Ferrari possède la souplesse imitative, la vitesse et la débrouillardise qui lui permettent de ne pas prendre du retard sur le texte bondissant de Goldoni. Le dramaturge et le musicien se rejoignent sur le terrain de l'effet comique et du trait d'esprit. Un théâtre aux pieds légers, comme celui de Goldoni, convenait à Wolf-Ferrari, mieux que les mélodrames véristes dans lesquels il s'est parfois risqué (*I gioielli della Madonna*).

Mais alors, pourquoi dire que la Venise de Wolf-Ferrari n'a rien à voir avec celle de Goldoni? D'abord parce que les deux hommes n'entretiennent pas du tout le même rapport avec leur ville: Goldoni, c'est vraiment Venise incarnée; c'est le promeneur heureux et attentif des ponts et des *campi*, le complice et le frère de la bourgeoisie et du peuple vénitiens; c'est l'homme qui se reconnaît pleinement en Venise, et qui se mire en elle avant qu'elle ne se mire en lui. Un homme qui sera parfaitement incapable de vivre et de s'adapter ailleurs, cet ailleurs fût-il la cour de Louis XV. De son côté Wolf-Ferrari, quoique né dans la cité des Doges, est Vénitien dans le doute et la douleur; il aura toujours, avec sa ville, des rapports nostalgiques, sporadiques, insatisfaits. Wolf-Ferrari n'a pas choisi Goldoni comme on choisit distraitement, pour se passer une faim légère, de décrocher une pomme dans son jardin; il a choisi Goldoni pour atteindre une Venise qui se dérobaît, qui lui résistait, qui n'était justement pas la sienne.

Ermanno Wolf-Ferrari s'appelait Hermann Wolf. Il était fils d'un peintre bavarois. C'est à l'époque de son adolescence qu'il décida d'accoler à son nom de famille le nom de jeune fille de sa mère — histoire, bien sûr, de revendiquer une origine italienne que son nom n'indiquait pas. Ce n'est pas tout: né de père germanique et de mère vénitienne, Ermanno fut un peintre italien doublé d'un musicien allemand: jusqu'à l'âge de seize ans, il suivit des cours de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, la musique n'étant pour lui qu'un hobby. Et c'est sur le sol allemand qu'il

décida d'étudier cet art, à l'Akademie der Tonkunst de Munich. Certes, aux environs de sa vingtième année, il regagne Venise, puis Milan. Il fait la connaissance de Boito, et de l'éditeur Ricordi. Mais celui-ci refuse ses oeuvres; et le premier de ses opéras jamais monté (une *Cenerentola*, à la Fenice, en 1900), fut un échec. Or une deuxième mouture de la même oeuvre, en Allemagne, connut un vif succès. Dès ce moment, et pour toute sa vie, Wolf-Ferrari subit le destin de ne pas être prophète en son pays, et de triompher à l'étranger, particulièrement dans la patrie d'origine de son père. Un exemple: en l'espace d'une trentaine d'années, sa cantate *La vita nuova*, d'après Dante, et qui remonte à 1901, fut jouée cinq cents fois dans le monde, dont *deux* en Italie.

Pour comprendre ce phénomène étrange, il suffit peut-être d'écouter les oeuvres de Wolf-Ferrari, à commencer par sa musique de chambre. Ses sonates pour violon et piano (dont le premier enregistrement mondial est paru tout récemment) évoquent fortement Brahms, Schumann, Mendelssohn, Reger ou Wagner. Bref, elles sont beaucoup Wolf et très peu Ferrari. Quant à la musique des *Quattro rusteghi*, même si le compositeur s'y permet des allusions à Verdi, et quelques pointes de vérisme, nous y retrouvons moins l'univers italien que celui de Richard Strauss, quand ce n'est pas franchement celui de Mozart (modèle suprême aux yeux du compositeur; modèle désespérément inimitable, et qu'il fallait par conséquent imiter de toutes ses forces). On peut comprendre, avec tout cela, que le public italien du début du siècle ait eu quelque peine à reconnaître en Hermann Wolf un compatriote.

Cependant, la différence qui sépare Goldoni de Wolf-Ferrari n'est pas seulement celle du Latin au Germain, du Vénitien au Munichois. C'est une divergence qui touche à l'esprit même de leurs ouvrages, à leur perception du monde; à tout prendre, une perception tellement différente, tellement opposée, que l'heureuse rencontre de ces deux univers sur la scène d'un opéra tient presque du miracle: l'oeuvre du plus ancien, tout entière, est tournée vers l'avenir, et celle du plus moderne, constamment, se nourrit du passé.

La pièce de Goldoni, sous ses dehors comiques, est presque un manifeste des Lumières: elle raconte ni plus ni moins que la double victoire des femmes et de la raison sur les «rusteghi», lesquels, on le sait, ne sont pas de simples rustres, mais des bourgeois fermés et brusques, parce que crispés sur ce qui leur reste de privilèges; de

vieux autocrates domestiques, en passe d'être renversés, et qui tentent une dernière fois, en faisant la grosse voix, de sauver leur autorité chancelante.

Le marchand Lunardo veut marier sa fille au fils d'un ami, mais refuse que soit ménagée la moindre entrevue préalable entre les deux jeunes gens. Grâce à des intrigues féminines, l'entrevue aura quand même lieu. Par chance, les deux tourtereaux se plaisent infiniment. Tout irait donc bien, si Lunardo ne refusait désormais son consentement, sous le prétexte qu'on lui a désobéi. Pour faire acte d'autorité, le voilà qui renie sa propre décision, et qui sabote son propre projet. C'est alors une femme, Felice, qui par la force d'un plaidoyer implacable et brillant réussit à retourner la situation, et à faire prévaloir, avec la raison, son propre droit à la parole. Tout finit bien, parce que triomphe le bon sens, et beaucoup plus que le bon sens. Ce qui se consomme sous nos yeux, c'est la ruine de l'argument d'autorité, la ruine du pouvoir patriarcal, la ruine de ce que Voltaire eût appelé les «anciens abus».

Si la pièce de Goldoni, donc, est lumineuse comme la Venise de Canaletto, sa lumière est aussi celle des Lumières. Ses observations aiguës et ses situations cocasses mettent le spectateur en joie, mais cette joie, plus profondément, nous la ressentons devant l'envol de la liberté, la déchéance d'une autorité fautrice de malheur et d'oppression. Bref, Goldoni nous enthousiasme comme peut enthousiasmer la naissance d'un monde nouveau, dans lequel on respire mieux. Son théâtre tout entier, sur le plan de la forme, était d'ailleurs une manière de briser les carcans et les conventions figées de la commedia dell'arte: une invention de l'avenir.

Lorsque nous disions que Wolf-Ferrari, au contraire de Goldoni, se nourrit du passé, nous ne prétendions pas, évidemment, que ce musicien serait réactionnaire au point de vouloir revenir, cent cinquante ans plus tard, sur les conquêtes des Lumières. La question n'est pas d'ordre idéologique ou politique. Mais, outre que le mouvement même qui le porte vers Goldoni est un mouvement nostalgique (une façon de ressaisir ou plutôt d'effleurer une Venise inaccessible), on peut soutenir que sa création musicale tout entière est habitée par le regret du passé. On a déjà évoqué ses grandes références, dont la plus «moderne» est sans doute Richard Strauss (qui lui-même représente déjà dans notre vingtième siècle un phénomène à part). Mais il faut dire plus: tout se passe comme si la trajectoire de Wolf-Ferrari le conduisait vers un passé

toujours plus lointain. Ses oeuvres des années 1940 ressemblent à Mendelssohn tandis que celles de 1900 rappelaient au moins Reger. Son passéisme sera donc de plus en plus conscient, de plus en plus revendiqué.

Cette «régression» n'empêche pas l'authenticité. Au contraire. Elle s'explique par une expérience, elle exprime une psychologie. Wolf-Ferrari, nous dit-on, était fragile comme un enfant. La première guerre mondiale le réduisit au silence durant dix ans (elle le déchirait plus que quiconque, les deux camps se partageant son coeur et son sang). De cette fragilité enfantine, adolescente pour le moins, témoigne un autoportrait tendrement tourmenté qu'il peignit dans sa jeunesse: Ermanno par lui-même a des allures de Greco préraphaélite. L'excès de sensibilité (si l'on peut ainsi parler, car en ces matières, le manque d'excès s'appelle le défaut), voilà qui fait comprendre pourquoi, après le silence de la Première guerre mondiale, la Seconde guerre ait suscité chez ce compositeur des oeuvres de plus en plus nostalgiques, qui toujours davantage se détournent de leur temps, pour évoquer un monde disparu, un univers d'harmonie sans douleur et de joie sans tourment.

A cet égard, il serait éclairant de comparer ce destin à celui d'un Ferruccio Busoni, qui comme Wolf-Ferrari fut bénéficiaire et victime d'une double appartenance italo-germanique, et trop inclassable pour accéder à la grande notoriété. Busoni ne s'est pas réfugié, comme Wolf-Ferrari, dans le néo-classicisme ou l'évocation du passé. Certaines de ses compositions témoignent d'une grande audace «moderniste». Mais sa musique n'en est pas moins marquée, comme celle de son cadet, au sceau d'une douloureuse nostalgie; elle s'exténue en quête d'une impossible identité.

Quant à Wolf-Ferrari, nous comprenons décidément son amour pour Goldoni: ce dramaturge, avec toute la Venise du XVIIIe siècle, représentait pour lui un monde décidément perdu: un monde de joie, de rire, de lumière et de légèreté. C'est ainsi qu'un mouvement régressif, un mouvement de regret, l'a poussé vers une oeuvre théâtrale tournée vers l'avenir. Et de cette oeuvre, il fait un morceau de passé nostalgique et douloureux; il n'a jamais assez de mélismes post-romantiques pour nous chanter les amours fraîches et drues de Carlo Goldoni, et ses farces libératrices. Mais après tout, ce paradoxe n'en est pas un — à moins qu'il ne soit celui de tous et de chacun: notre jeunesse est toujours derrière nous, et c'est toujours par un mouvement

de nécessaire et légitime régression que nous nous attachons à l'âge du possible et du futur.

«La scène est à Venise», nous précise Goldoni, après avoir donné la liste de ses personnages. Ces quelques mots, pour lui, n'étaient qu'une précision banale, à peine nécessaire. La scène est à Venise: où pourrait-elle être d'autre? Pour Wolf-Ferrari, et pour nous tous après lui, les mêmes mots tout simples sont empreints d'un mystère presque poignant. Ils signifient: la scène est très loin de vous, dans un ailleurs merveilleux; la scène est au fond des eaux, et le soleil, si triomphant soit-il, y tremblera toujours.