

LES NOCES DU DOGE ET DE LA MER

34

•
PAR

Étienne Barilier

En dépit d'une intrigue aussi tortueuse que rocambolesque, *Simon Boccanegra* dégage une impression d'unité et d'authenticité. Pourquoi? Peut-être parce que le personnage de Simon, homme de paix et de liberté, porte haut les convictions et les idéaux de Verdi lui-même. Et si le compositeur a souhaité reprendre, en 1881, une œuvre qui remontait à 1857, c'était moins pour en corriger les défauts que pour mieux incarner, dans la figure du doge, son espoir inquiet d'une Italie enfin réconciliée. Simon pardonne à ses ennemis politiques et personnels, il instaure la paix entre les factions rivales, **entre Guelfes et Gibelins**, entre peuple et noblesse. S'il fait la guerre, c'est sans l'aimer. Et s'il est doge, c'est sans l'avoir voulu – comme Verdi fut sénateur.

Cette quête acharnée de la paix, le personnage d'Amelia l'incarne également, qui par deux fois retient le bras d'Adorno prêt à tuer son père, et qui, petite-fille de Fiesco, l'ennemi de Simon, permet leur réconciliation avant de s'écrier, dans la dernière scène : « Oh gioia! Allora gli odi funesti han fine! » (O joie! Ainsi, les haines funestes ont trouvé leur fin). Le couple sublime et passionné que forment le doge et sa fille contribue lui aussi à donner à *Simon Boccanegra* sa cohérence, sous le signe d'une paix conquise à force de grandeur et de sacrifices.



Wolfgang Tillmans, *Elephant Man*, 2002

Cette paix, cependant, n'est pas seulement un idéal humain; elle est rendue palpable dans un élément matériel mais essentiel de l'œuvre : la mer. Sereine et salubre, fortune de la cité de Gênes, théâtre des victoires du corsaire Boccanegra, la mer n'est pas souvent nommée, mais « sa présence est parmi nous », comme le soleil de Saint-John Perse. Et c'est une présence vivifiante, salvatrice, unificatrice. Bien plus qu'un décor. C'est devant elle, par elle, figure maternelle, que le père et la fille sont réunis. Et c'est encore elle que le doge à l'agonie invoquera passionnément.

Bien plus qu'un lieu, l'étendue marine est une personne, figurée et détaillée musicalement à des moments clés de l'œuvre. Verdi, par des moyens raffinés, entre lyrisme berceur et subtiles anticipations de l'impressionnisme, a su lui donner corps et âme, dire son scintillement et sa rumeur, sans jamais en faire un élément hostile (rien à voir avec la terrible tempête qui secouera le navire d'*Otello*). Il faut d'ailleurs noter que la supériorité musicale de la version de 1881 sur celle de 1857 se manifeste avec une éloquence particulière dans les *marines*, comme on dirait d'un peintre.

Le début du prologue, dans la première version de l'œuvre, était assez tonitruant. Dans la seconde, il se transforme en une paisible et envoûtante ritournelle aux cordes, une sorte de mouvement perpétuel dont le calme, voire l'indifférence, contrastent avec les agissements et les agitations des personnages. La scène, nocturne, se déroule sur une place de Gênes, et non pas en présence immédiate de la mer. Néanmoins ce mélisme paisible, sans commencement ni fin, évoque déjà quelque chose de l'étendue marine qui va surgir dans toute sa splendeur au début du premier acte. Notons encore qu'à la conclusion du prologue, alors que Simon évoque à la fois sa fille et la mer : « Del mar sul lido fra gente ostile / Crescea nell'ombra quella gentile » (sur le rivage de la mer, au milieu de gens hostiles, cette douce créature grandissait dans l'ombre), la musique fait entendre, très clairement, une barcarolle.

Mais voici le premier acte, où la mer s'ouvre à la vue, s'offre à l'ouïe. L'invention verdienne a-t-elle jamais trouvé, jusqu'alors, de telles subtilités descriptives? Trilles des violons, appel du hautbois, arpèges et arabesques de la flûte et du piccolo, mélodie ample des altos puis des violoncelles;

trémolos des violons dans les notes suraiguës, tandis que la clarinette reprend en murmurant la mélodie des cordes basses.

Ne pourrait-on dire de ce passage captivant ce que Baudelaire écrit à propos d'une autre musique : « Je me peignis [...] une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse; l'immensité

sans autre décor qu'elle-même »? L'immensité sans autre décor qu'elle-même : ainsi la mer sous le ciel. Mais au fait, Baudelaire écrit cela dans l'extase que lui avait procurée... le prélude de *Lohengrin*!

L'ÉTENDUE MARINE EST
UNE PERSONNE, FIGURÉE ET
DÉTAILLÉE MUSICALEMENT
À DES MOMENTS CLÉS
DE L'ŒUVRE.

Eh bien, oui, l'on est assez fortement tenté, à l'écoute de ces notes éthérées, de penser à Wagner. Nous n'allons pas rouvrir ici l'épineux dossier des relations entre les deux compositeurs. Souvenons-nous quand même que Verdi entendit *Lohengrin* à Bologne en 1871, partition en mains. Et les mesures de *Simon Boccanegra* dont nous parlons ici n'existaient pas dans la version de 1857. La réminiscence n'est donc pas totalement exclue. Il reste certain, néanmoins, que le vocabulaire expressif auquel recourt le rival de Wagner est une conquête de son propre génie. D'ailleurs, tandis que le prélude de *Lohengrin* vise un sublime désincarné, suspendu au-dessus du monde naturel, le prélude verdien fait chatoyer ce monde, et préfigure plutôt l'impressionnisme musical.

- LE PRÉLUDE VERDIEN PRÉFIGURE PLUTÔT L'IMPRESSIONNISME MUSICAL

Cela est si vrai que dans cette même page, à la mesure 18, se répondent deux lointaines cornes de brume, et leur appel, que sépare un demi-ton, semble surgir hors de l'orchestre, hors de la musique, monter de la mer elle-même. Une vingtaine d'années plus tard, avec l'impressionnisme proprement dit, on retrouvera le même vocabulaire, au service du même génie descriptif : les *Sirènes*, troisième des *Nocturnes* de Debussy, proposera des arabesques de clarinettes, des balancements orchestraux sur deux notes voisines, des **trémolos** aux cordes...

Le saisissant prélude du premier acte de *Simon Boccanegra* inaugure le chant d'Amelia qui va célébrer, sur un rythme de barcarolle, les amours de la lune et des vagues. Et comme par hasard, le moment qui précède la reconnaissance du père et de la fille, à la septième scène de ce même acte, suit à son tour un rythme ternaire, balancé, planant, contemplatif : la mer est au plus près.


On ne peut s'empêcher d'entendre sa rumeur, parfois, jusque dans le murmure des chœurs (ce qui, à nouveau, préfigure le troisième des *Nocturnes* debussystes). Ainsi, au début du dernier acte, dans cette scène étrange : le traître Paolo, sur le chemin du supplice, annonce à Fiesco qu'il a empoisonné le doge. Et tandis qu'il proclame ce crime, on entend en coulisses le chœur qui chante : « Dal sommo delle sfere / Proteggili, Signor » (Du haut des sphères, protège-les, Seigneur), un chant censé célébrer le mariage d'Amelia et d'Adorno, et qui provoque l'horreur et la haine jalouse de son ravisseur vaincu. Mais ce chant irréal, venu de nulle part, pour une cérémonie qu'on ne verra jamais, semble porté par le vent de la mer, annonciateur de tout autres noces : celles que le doge de Gênes, mieux que celui de Venise, va célébrer avec les eaux.

À la fin de l'opéra, la mer est plus présente encore. Empoisonné, le corps de Simon brûle (et l'effet du poison qui rampe dans ses veines est restitué par des montées et descentes chromatiques aux cordes, lentes, haletantes). L'agonisant en appelle au réconfort de la mer. Et celle-ci se fait entendre, très douce rumeur aux cordes en trémolos, avant que les violons ne dessinent

des mouvements eux aussi chromatiques, mais qui, au contraire de ceux qui figurent le poison, restituent la douceur de la brise et le balancement des vagues. Suit une longue scène où le doge reconnaît Fiesco, lequel apprend qu'Amelia n'est autre que sa petite-fille, avant d'annoncer à Simon qu'il va mourir du poison. Cette avalanche de révélations et de coups de théâtre ne perturbe en rien la douceur funèbre et marine de la musique, où l'on entend maintes fois la seconde mineure des cornes de brume, devenue expression de la plainte humaine.



L'agonie et la mort de Simon donnent lieu à des emportements lyriques où la voix de la mer est couverte par celle des humains. Cependant, à l'extrême fin, lorsqu'on bénit le cadavre du doge avec les mots « Pace per lui pregate ! » (Priez pour le repos de son âme), les premiers violons et les altos retrouvent les trémolos qui figuraient le frémissement des eaux, tandis que les seconds violons et les violoncelles émettent les deux notes des cornes de brume, décidément confondues avec celles de la déploration, et que le chœur murmure à son tour, sur une quinte à vide : « Pace per lui ». Ainsi sont consommées, dans une paix ultime, les noces du doge et de la mer. ●



[Opéra Bastille
novembre 2018]