

La donna del lago ou la naissance de l'opéra romantique italien

Dater la naissance de l'opéra romantique est une gageure. Faut-il choisir *Der Freischütz*, en 1821, pour sa Gorge aux Loups ? *La Dame blanche* de Boieldieu en 1825, pour sa couleur locale « scottienne », déjà ? ou *Guillaume Tell* de Rossini (1829), pour sa vocalité révolutionnaire ? Et côté italien ? *Il Pirata* de Bellini en 1827, qui lance le *topos* de la folie féminine, ou sa *Norma*, quatre ans plus tard, pour son côté « tragédie antique façon *Médée* revue et corrigée à la mode celtique » ? Faut-il attendre Donizetti et son chef d'œuvre qui mêle tout cela à la fois – folie sanglante, clanisme écossais, moments de gothique effréné : *Lucia di Lammermoor* en 1835 ?

Toutes ces œuvres tiennent en un mouchoir de poche, une quinzaine d'années qui voient donc naître l'opéra romantique, et plus particulièrement sa veine italienne qui convoque la trilogie bien connue : Rossini, Bellini, Donizetti – avant le maître absolu, Verdi. Pourtant, en 1819, il est un opéra qui rassemble nombre de ces mêmes caractéristiques, et les associe de manière à en faire un tout cohérent qui fait sens et prend vie sous la forme de ce que l'on a bien envie d'appeler « le premier opéra romantique italien », voire le « premier opéra romantique » : *La donna del lago*.

LES PREMIERS SOUFFLES DE L'« AIR DU TEMPS »

LE « RETOUR AUX SOURCES » PSEUDO-POPULAIRES

Les premiers signes sont littéraires. La source du livret d'Andrea Leone Tottola – *The Lady of the Lake* de Walter Scott s'inscrit d'emblée dans le mouvement de retour à un passé celtique mythifié, à des sources pseudo-populaires telles que présentées un demi-siècle plus tôt par les publications de James MacPherson : les *Œuvres complètes d'Ossian* (publiées entre 1760 et 1765) – et ce, bien que ce rapport ne soit pas revendiqué par Scott. Les textes d'Ossian / MacPherson donnent la mesure d'un épique empreint d'histoire ancestrale, de nature sauvage et de musique aérienne... C'est ce premier point qui va nous retenir ici : ces textes lyriques, où la harpe est l'instrument poétique des héros et des bardes, trouvent leur écho dans la forme même de l'œuvre de Scott (un poème narratif), dans les « chants » qui la ponctuent régulièrement, et dans l'inspiration opératique qui va, du coup, pendant des décennies, s'en emparer¹. Premier élément de romantisme, donc, cette veine médiévisante et celtisante.

¹ Six ans après *La donna del Lago*, Rossini glissera une allusion souriante à la passion ossianique qui saisit l'Europe du temps : Don Profondo, le collectionneur d'antiques de son *Voyage à Reims*, ne rêve-t-il pas d'ajouter à ses trésors le « glaive de Fingal » ?

• Des bardes et une harpe : la mode celtique

Il faut pointer particulièrement le chœur des bardes, qui fusionne et amplifie à la fois les deux rôles scottiens de Brian et d'Allan-Bane. Convoqué par Rodrigo au moment où s'approchent les troupes ennemies pour exalter l'ardeur guerrière du Clan, il possède une dimension rituelle qui anticipe, à douze ans de distance, la *Norma* de Bellini : triple appel sur le bouclier sacré², situation dramatique analogue. A noter, son association au timbre de la harpe qui, pour la première fois, se fait entendre ici dans *La donna*. Instrument cité par Ossian puis par Scott (c'est la « Harpe du Nord », la « Harpe d'Allan-Bane »³, qui s'incarnera plus tard dans la harpe éolienne de la grotte de Fingal...), elle renvoie bien sûr à la harpe celtique, aux rituels fantasmés d'un passé gaélique réinventé par la littérature du XVIII^e puis du XIX^e siècle, et crée une atmosphère élégiaque et mystérieuse.

Au second acte, Rossini réutilisera la harpe d'une manière très différente et audacieuse : en musique intradiégétique qui monte des coulisses pour accompagner la *canzoncina* chantée par Giacomo dans son palais et destinée à éveiller en Elena une bouffée de réminiscences troublantes... Par le silence de la fosse d'orchestre, l'auditeur-spectateur est ainsi happé dans un double lointain géographique (l'autre pièce, les bords du lac...) et historique (les jours passés, l'Histoire ancienne...): la harpe devient immatérielle, et comme souvent dans l'opéra bellinien ou donizettien, de telles interventions lunaires, confrontées au réalisme des actions scéniques, créeront le clivage propre à l'opéra romantique italien, entre rêve et crime.

• Un réalisme poétisé : forme, son et prosodie

De ce contraste entre idéalisation et sauvagerie découle une autre part du romantisme de *La donna*. Pour reprendre l'exemple précédent, le thème musical du chœur de bardes (« *Già un raggio forier* ») déroute par sa simplicité absolue de conception (une gamme descendante sur un accompagnement d'arpèges) et de réalisation (voix à l'unisson). Il semble que Rossini ait voulu, par cette économie de langage, faire entendre une fraîcheur naturelle quasi rousseauiste, lointaine et idéalisée. Peut-être aussi en accentuer l'aspect rituel par une forme répétitive, empathique. Une répétitivité qui, au vu de la situation dramatique (un rite et une exhortation au combat), peut trouver sa source – certes inconsciente chez Rossini – dans la musique de transe⁴.

Pourtant, pour ce grand tableau magistral du *finale primo*, d'un clanisme ethnicisant, Rossini recherche aussi le chatoiement de couleurs nouvelles, audacieuses : dans le chœur initial (« *Vieni, o stella* »), il va jusqu'à ajouter, sur la partition, une ligne de coups qui « *devono essere battut[i] su i scudi* » – qui doivent être frappés sur leur bouclier par les chanteurs ! Cet effet sonore est une attention dramaturgique notable, d'autant qu'elle touche ici l'effectif choral, souvent le plus oublié de ce genre de détail : la représentation atteint une caractérisation scénique et corporelle inédite, à nouveau mêlant effet réaliste et allusion « primitiviste ».

Nombreux sont aussi les exemples d'une prosodie volontairement bousculée à des fins de représentation d'une langue locale et passée. Dès le premier chœur (« *Ed al suo lucido* »),

² A noter que Rossini figure le son du bouclier par un accord *fortissimo* du *tutti* orchestral, quand Bellini poussera le réalisme jusqu'à incorporer à son *instrumentarium* un tam-tam.

³ SCOTT, Walter, *La Dame du Lac*, Chant troisième (*La Croix de feu*).

⁴ L'idée, après tout, n'est pas étrangère à l'opéra italien du début du siècle qui sait aussi parfois faire vibrer ses ouvertures comme des tarentelles.

la célébration bucolique des bergers est marquée d'accents internes étonnants, comme si Rossini cherchait à retrouver une prosodie archaisante ou du moins populaire – sans toutefois qu'elle repose sur des réalités de style historiques. Ainsi, outre le dactyle rythmique qui innerve l'ensemble depuis le début de l'introduction orchestrale, chaque vers du thème principal est un élan en levée, sans temps fort, qui renforce d'autant son appui terminal décalé, à contretemps de l'appui musical et à contresens de l'appui prosodique : « *Ed al suo lu-ci-do / brillante aspet-to.* »⁵

VI. I
p

Sop. sotto voce
Ed al suo lu-ci-do, brillante aspet - to

Bas. sotto voce
Ed al suo lu-ci-do, brillante aspet - to

Ici encore, Rossini se situe dans un passé et un ailleurs différents, ceux d'une Ecosse hantée par le mythe recréé des poèmes gaéliques d'Ossian.

Plus loin, pour le chœur des compagnes d'Elena chez Douglas, Tottola osera une versification abrupte ; et Rossini, de nouveaux accents prosodiques hérétiques à contretemps : « *D'Inibaca / donzella* » devient « *D'Inibaca / donzella* »⁶.

Chœur de femmes
p
D'ni - ba - ca, don - zel - la,

VI. I (a)

Vcl. (b) P sottovoce
P in punta d'arco

Le procédé témoigne décidément du souci du compositeur de coller à une imagerie historiciste – certes mal informée mais pas moins sincère dans sa démarche. Las, les productions de *La donna del lago* en studio ou en scène jouent rarement le jeu jusqu'au bout, et affadissent presque toujours cet effet savoureux.

⁵ Acte I, scène 1, vers 6.

⁶ Acte I, scène 6, premier vers.

En croisant les deux « phénomènes littéraires » que furent – à des titres différents – Walter Scott et Ossian, *La donna del lago* appartient à ce mouvement ossianique ou « fíngaliste » qui a soulevé l'Europe romantique, de Bellini à Schubert et à Mendelssohn (songeons aux *Chants d'Ellen* directement inspiré de la *Lady of the Lake* de Scott, ou à l'ouverture des *Hébrides* dite « La Grotte de Fíngal »...). Mouvement qui a préparé la voie à une mythologie nordique recréée chère ensuite à Wagner... Or le germe en est bel et bien présent dans *La donna del lago* !

DU DECOR D'OPERA AU PAYSAGE ACOUSTIQUE

• La Nature à l'œuvre

En deuxième lieu, il faut observer la part que la Nature prend dans l'histoire et sa géographie. Chaque acte s'ouvre sur un extérieur, des paysages – et, avec lui, une atmosphère – qui, en 1819, s'inscrivent dans le topos romantique qui envahit peu à peu les scènes d'opéra : une montagne et sa forêt, une vallée et son lac. Au début du premier acte, des bergers célèbrent le jour naissant, interrompus par les appels de cor des chasseurs lointains. Dans le timbre de cet instrument comme dans le jeu sur l'espace que créent ces appels en échos, on entend aussi une préfiguration des œuvres de la décennie suivante (*Der Freischütz* ou *Guillaume Tell*).

L'acte II, lui, qui se réapaise après un *finale primo* puissant, s'ouvre sur la cavatine d'Uberto déguisé en berger. Pur moment d'hédonisme, cet *andantino* ternaire en *mi* majeur installe une atmosphère champêtre voire montagnarde. Dès l'introduction, qui est un quasi-prélude à l'acte, les appels de cordes rappellent le même effet de lointain, le battement des accords de clarinettes et bassons forme une pédale-bourdon et le solo de cor annonce un thème décidément alpin, avec quarte augmentée – vraiment, une saveur de *Guillaume Tell* déjà présente.

• La scène en mouvement : cor, chœur

Cette scène ouverte sur la Nature, Rossini l'utilise non comme un fond, seulement, mais comme un espace profond où déployer une épaisseur dramaturgique nouvelle.

Revenons sur les six cors en échos des Chasseurs de la montagne. Jouant des nuances et de leurs déplacements en coulisse et en scène, ils ouvrent un espace imaginaire, inquiétant car invisible, attirant car mobile : les Chasseurs, entraperçus sur scène, disparaissent ensuite tout en continuant à chanter, rivant nos yeux et nos oreilles à ce hors-champ fabuleux que constitue la coulisse – et la partition précisera que les cors doivent y intervenir, la seconde fois, de plus loin encore que la première. Efficacité dramatique suprême, ce hors-champ est aussi un hors-temps suspendu : la distance est accusée par une opposition de métriques (la rythmique ternaire de la fanfare des cors cassant le dactyle binaire du thème des Bergers). Et lorsque celui-ci reprend, c'est comme un mirage qui s'évanouit : on se frotte les yeux, on se demande si l'on a bien entendu ce chant lointain.

Remarquons au passage combien le livret de *La donna del lago* offre d'identités multiples au chœur. Après les bergers et bergères (simples habitants du lieu) et les chasseurs (partisans d'Uberto), on trouve les compagnes d'Elena (du clan de Rodrigo, donc), les

guerriers et les bardes (du clan de Rodrigo également), puis la cour de Giacomo. Pas moins de six identités collectives différentes, croisant diverses factions politiques, divers rangs et statuts sociaux. L'espace scénique de *La donna* est aussi le lieu d'une amplification héroïque des moyens, qui anticipe le versant « grand spectacle » du futur grand opéra romantique français.

UNE AMPLEUR HEROÏQUE

• Des moyens exceptionnels

La raison ? En 1819, l'*impresario* du Teatro San Carlo possède encore le monopole des jeux de hasard – supprimé en 1814, déjà, à La Scala. Le théâtre possède donc des moyens de production exceptionnels et la splendeur de ses représentations *seria* est connue. Il est fort d'une équipe excellente, qu'il s'agisse de l'orchestre (près de 80 instrumentistes), des chœurs (très réputés) ou des solistes récurrents (de premier niveau) ; et les conditions de création y sont optimales : de nombreuses répétitions préparatoires et un public connaisseur font que la « période napolitaine » de Rossini (qui va de 1815 à 1822) voit son langage notablement évoluer. Ici, les cors vont parfois par quatre, les trompettes par deux et les trombones par trois, sans compter les six cors des chasseurs et la *banda* à treize trompettes des coulisses... Il faut aussi noter évidemment les décors de Francesco Tortoli supervisés par l'architecte Antonio Niccolini, qui impressionneront avec leur paysage de Highlands reconstitués.

• La *solita forma* amplifiée

Cette ampleur héroïque touche aussi la forme. Rossini a fait de son *Introduzione* un grand panneau dramatique de vastes dimensions, d'une durée de près d'une demi-heure. Sa continuité interne est très travaillée ; elle repose sur la récurrence de deux thèmes distincts et complémentaires (la fanfare des Chasseurs, mâle et dramatique, et la cavatine d'Elena, féminine et poétique), et permet d'établir une unité de niveau supérieur englobant les morceaux successifs (un double chœur, une cavatine, un duo, un nouveau chœur, un récitatif).

C'est dans la recherche de l'effet de masse, propre au *finale primo*, que la « dimension amplifiée » est la plus perceptible. Ce finale superpose en strette deux chœurs indépendants (celui des bardes, entendu auparavant, et celui initié par Malcolm, « *Su, amici !* »). Les guerriers s'expriment sur un développement du thème de la fanfare de Malcolm, les bardes sur celui de leur chœur précédent ; les femmes passent, elles, d'un motif mélodique à l'autre.

Et l'effectif orchestral subit au cours du finale une même inflation : au *tutti* habituel s'ajoutent les trompettes de Malcolm (qui ouvrent la *stretta*), la *banda* (à l'entrée de Rodrigo) et la harpe (à l'entrée des bardes). L'acte s'achève en apothéose dynamique, tous chœurs en action et se rejoignant au point de recouvrir la scène : « Une vaillance héroïque, le claquement des oriflammes, des chevauchées colorées qui évoquent toutes les séductions du plus beau CinemaScope. »⁷ Cette fusion de la transe guerrière et de la prière

⁷ VITTOUX, Frédéric, *Gioacchino Rossini*, Paris, Mazarine (coll. Musique), 1982 ; rééd. Paris, Seuil, 1986, p. 178.

élégiaque anticipe, à douze ans de distance, le chœur bellinien « *Guerra, guerra !* » et sa coda éthérée avec harpe. *Norma* partagera en effet avec *La donna del lago* plus d'un élément dramaturgique fondateur : une rébellion celte contre le pouvoir en place, une dimension mystique accordée aux bardes ici, aux druides là.

Certes, ce « romantisme » rossinien est encore belcantiste – il n'est que de voir les tessitures des deux ténors, ou le *contralto musico*, Malcolm, qui enroule sa voix à celle d'Elena. Certes, les affects sont encore distancés, en raison de cette esthétique vocale particulière. Même exacerbés dans le mot, l'idée ou les situations, ils restent contenus dans les limites d'une exécution souveraine, à l'élégance de ligne impérative, toujours tributaire du *bel canto*. Ils ne passent jamais le point de non-retour de l'irrationnel, du fantastique ou de la folie, plus largement celui de la violence incontrôlée, séquences abondantes dans les opéras de la décennie suivante et traduites par une vocalité désormais bousculée. Certes aussi, le *lieto fine* édifiant doit tout au siècle des Lumières, et achève l'œuvre dans le cadre policé et civilisé d'un palais royal, loin des grottes et des lacs, des rocs et des landes où elle avait commencé. Mais *La donna del lago* se déploie pourtant dans un cadre formel nouveau, et selon une épaisseur scénique et un imaginaire littéraire nouveaux eux aussi. Son univers définit un premier romantisme très particulier, et très italien, où la stylisation vocale encore prégnante dompte les remous du propos. En somme, un lac à la surface plane, mais aux eaux déjà très troubles...

Chantal CAZAUX
Université Lille 3 – Charles-de-Gaulle