

LE CHŒUR
DES ESCLAVES

DU MÊME AUTEUR

La Quadrature du cercle. Les mathématiciens italiens et la vie parlementaire (1848-1913), Éditions Rue d'Ulm, 2018.

ANTONIN DURAND

LE CHŒUR
DES ESCLAVES

Quand Verdi écrivait l'histoire

BUCHET • CHASTEL

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2022
ISBN : 978-2-283-03532-0

À Ezio et Aglaé

PROLOGUE

18 février 2020, au terme d'un séjour de recherche en Italie, une représentation de *Nabucco* au Teatro Regio de Turin. Alors que résonnent les premières notes du « Chœur des esclaves », un sentiment de légèreté flotte dans l'air malgré la solennité du moment. La ferveur lorsque éclatent les applaudissements rappelle celle des stades de football. Quand le rideau tombe, nul n'imagine que c'est pour plusieurs mois.

Le temps de rentrer en France, les frontières se ferment, le monde se barricade, l'Italie puis la France confinent leur population. Les Italiens, qui ont lancé l'idée d'applaudir à 20 heures pour honorer les soignants, sont aussi parmi les premiers à faire du chant un instrument de maintien du lien social : on chante à sa fenêtre, seul ou en groupe, on use des réseaux sociaux et des logiciels de visioconférence pour fabriquer d'improbables harmonies virtuelles. Dans cette étrange polyphonie à distance, les références communes, celles qui consolident le lien malgré la séparation, sont les plus populaires. Le « *Va' pensiero* », que les Français aiment à présenter comme un hymne national italien « bis », est de ceux-ci.

Deux ans plus tard, le 10 avril 2022, les théâtres ont rouvert. À l'opéra de Massy, ce lieu si particulier inauguré en 1993 pour amener l'art lyrique en banlieue, de

nouveau *Nabucco*, en famille cette fois. Le public est moins familier de l'œuvre qu'à Turin. Quand débute le « Chœur des esclaves », un murmure dans la salle témoigne que chacun a identifié un point de repère. Après les saluts, le chef d'orchestre, Dominique Rouits, invite les spectateurs à entonner le « Va' pensiero » avec le chœur « en hommage au peuple ukrainien ». Petit flottement dans la salle où peu de personnes connaissent les paroles de l'air. Mais la ferveur est bien là.

Quelques jours auparavant, sur le parvis de leur théâtre menacé par les bombardements russes, le chœur et l'orchestre d'Odessa ont interprété le « Chœur » autour d'un drapeau ukrainien comme un appel au secours. L'ombre de cette scène qui a connu un écho considérable sur les réseaux sociaux, celle d'une guerre à la fois lointaine et si proche, plane sur Massy.

C'est entre ces deux moments que s'est glissée l'écriture de ce livre. De l'insouciance de février 2020 à l'Europe rattrapée par la maladie et la guerre de 2022, le « Chœur des esclaves » a épousé l'actualité. Si la pandémie a eu raison des salles d'opéra, l'air lui-même a renforcé sa place dans notre quotidien, enrichissant ses significations déjà multiples d'une portée nouvelle et gagnant au passage un statut d'hymne universel que seuls peuvent lui disputer l'« Ode à la joie » de Beethoven, « Blowin' in the Wind » de Bob Dylan, « Imagine » de John Lennon ou « Heal the World » de Michael Jackson.

Du haut de ses 180 ans, le « Chœur des esclaves » est un matériau vivant. Cette actualité qui, sans cesse, rattrape l'historien, n'ajoute pas seulement une couche supplémentaire aux significations multiples de l'air, elle conduit aussi à reformuler indéfiniment les questions qui se posent sur le passé. C'est cette extraordinaire vitalité qui donne leur souffle aux pages qui vont suivre.

INTRODUCTION

Le 17 décembre 2019, alors que la contestation de la réforme du système de retraite français voulue par le président Macron est proche de son apogée, et qu'une foule dense traverse la place de la Bastille à Paris, une scène inhabituelle se déroule sur les marches de l'Opéra Bastille : une cinquantaine de choristes de l'opéra de Paris, portant des pancartes où l'on lit « Manu, notre retraite ne sera pas une comédie à la française », « Ta retraite, du ballet » ou encore « On va vous botter le cul », entonnent le « Chœur des esclaves », extrait du *Nabucco* de Verdi, devant des manifestants mi-fascinés mi-amusés, dans un silence à peine troublé par les échos des sirènes de police et du cortège. Captée par les caméras de la chaîne de propagande russe RT France¹, la scène connaît un retentissement considérable sur les réseaux sociaux avant d'être reprise par diverses chaînes d'information et de nourrir d'autres *happenings* du même type comme la représentation de la scène la plus connue du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski par le corps de ballet sur les marches du palais Garnier quelques jours plus tard.

Ce qui donne sa force à cette scène, c'est la série de contrastes qu'elle souligne sur les marches d'un bâtiment qui n'aura jamais été si populaire depuis son inauguration en 1989. Alors que la même place de la Bastille avait été, au cours des week-ends précédents, le théâtre d'un impossible

dialogue entre les Gilets jaunes qui y convergeaient parfois le samedi et le public de l'opéra plus inquiet des violences et des annulations de spectacles que des revendications des protestataires, une jonction improbable semblait prendre forme. Ces représentants d'un art devenu élitaire qui quittaient leur espace naturel pour donner une représentation en plein air, qui troquaient leurs costumes de scène et de concert pour des doudounes et des sacs à dos, qui cessaient de jouer pour des parterres de retraités et se joignaient aux luttes sociales des futurs retraités, tout cela semblait incarner la convergence des luttes que nombre de protestataires appelaient de leurs vœux.

À cette jonction des revendications s'en ajoutait une autre, moins visible mais non moins significative, celle de deux symboles, un haut lieu de la Révolution française, la place de la Bastille où s'élevait la forteresse symbolisant l'absolutisme royal, et le fameux « Va' pensiero », le « Chœur des esclaves » en français, un air associé au Risorgimento italien, ce vaste mouvement de renaissance nationale culminant avec l'unification du pays en 1861. Car si *La Marseillaise* fut aussi jouée quelques jours plus tard par l'orchestre de l'Opéra sur les mêmes marches, c'est bien chez Verdi que les choristes étaient allés chercher une musique politique capable de faire résonner leurs protestations. On a pu observer le même type de scène à l'opéra de Lyon ou à la Maison de la Radio, au point de faire du « Chœur des esclaves » le principal chant de ralliement du mouvement social de 2019.

Pourquoi ce choix ? Reprenant à l'unisson la dépêche de l'AFP relatant l'événement, les médias français expliquèrent que cet extrait de la troisième partie du *Nabuchodonosor* de Verdi, créé à la Scala de Milan en 1842, était devenu au fil des ans un « hymne à la liberté ». D'aucuns se risquaient à faire remonter cette association à l'époque où la Lombardie occupée par les Autrichiens était périodiquement agitée par

INTRODUCTION

des mouvements patriotiques ou libéraux, auxquels le chœur de Verdi aurait servi de cri de ralliement.

Depuis plusieurs années, pourtant, des musicologues comme Roger Parker ou Birgit Pauls ont battu en brèche cet anachronisme consistant à faire de Verdi et de ses œuvres de jeunesse un précurseur de l'unification politique italienne². Il est certes acquis désormais que la première de *Nabucco* fut un triomphe mais rien ne permet de faire de lien entre cet accueil et le vers « *Oh mia patria sì bella e perduta* » (« Ô ma patrie si belle et perdue ») chanté par le chœur des esclaves juifs dans la scène 4 de la troisième partie, qui du reste semble à l'époque être passé relativement inaperçu aux oreilles de la critique comme de celles du public.

Il n'en est pas moins vrai que ce chœur a acquis au fil des ans ce statut d'hymne à la liberté ou à la résilience, qui explique qu'on ait pu l'entendre au cours du ^{xx}e siècle dans des manifestations de toutes sortes, depuis certaines cérémonies fascistes jusqu'aux célébrations de la libération de l'Italie, depuis les manifestations de défense de l'école dite « libre » en 1984 jusqu'aux cérémonies commémoratives du 11-Septembre. En 2019, le Chœur de Radio France quitte avec fracas la cérémonie des vœux de sa direction au son de ce même air qu'il chantait avec ferveur quatre ans plus tôt, pour honorer la mémoire des victimes des attentats dans les locaux de *Charlie Hebdo* en janvier 2015³. Étrange destin d'un air que les mêmes chanteurs utilisent à quatre ans d'intervalle pour défendre la liberté d'expression puis pour acter l'impossibilité d'un dialogue. Ce seul paradoxe suffit à rappeler une évidence : la signification et la portée de la musique – comme du reste de n'importe quelle œuvre d'art – ne dépendent pas seulement de sa composition ou des intentions de son compositeur, mais du contexte dans lequel elle est jouée.

L'analyse des utilisations politiques du « Chœur des esclaves » montre en effet que la portée qui lui est accordée dans

différents contextes dépasse de loin la lettre du livret et donne à la partition elle-même une dimension incommensurable qui va au-delà de sa vocation initiale.

Dans l'opéra de 1842, en effet, le chœur intervient à la fin de la troisième partie de *Nabucco*. Le roi babylonien a envahi Jérusalem et pillé son temple, il a ramené les Hébreux avec lui en captivité. Le premier tableau de cette troisième partie est un nœud dans les luttes de pouvoir dans l'entourage de Nabucco entre ses deux filles, la douce Fenena secrètement convertie au judaïsme et l'usurpatrice Abigaïl, qui ne rêve que de massacrer les Juifs, sous les imprécations du grand prêtre Zaccaria. Le rideau tombe sur la victoire de la seconde qui promet un avenir sombre aux captifs hébreux. Après ce passage d'une grande intensité dramatique et musicale, la réouverture du rideau dévoile le remplacement du décor confiné des appartements du palais royal par l'espace ouvert des rives de l'Euphrate. La tension musicale, qui se ressent encore de façon très atténuée dans les accords inaugurant le tableau, semble se dissoudre dans les eaux du fleuve et laisse la place à un chant plus nostalgique que révolté.

<i>Va, pensiero, sull'ali dorate;</i>	Va, pensée, sur tes ailes dorées ;
<i>Va, ti posa sui clivi, sui colli,</i>	Va, pose-toi sur les pentes, sur les collines,
<i>Ove olezzano tepide e molli</i>	Qu'embaument, tièdes et suaves,
<i>L'aure dolci del suolo natal!</i>	Les douces brises du sol natal !
<i>Del Giordano le rive saluta,</i>	Salue les rives du Jourdain,
<i>Di Sionne le torri atterrate...</i>	Les tours abattues de Sion...
<i>Oh mia patria sì bella e perduta!</i>	Ô ma patrie si belle et perdue !
<i>Oh membranza sì cara e fatal!</i>	Ô souvenir si cher et funeste !
<i>Arpa d'or dei fatidici vati,</i>	Harpe d'or des fatidiques devins,
<i>Perché muta dal salice pendi?</i>	Pourquoi, muette, pends-tu au saule ?

INTRODUCTION

<i>Le memorie nel petto riaccendi,</i>	Rallume les souvenirs en nos cœurs,
<i>Ci favella del tempo che fu!</i>	Parle-nous du temps passé !
<i>O simile di Solima ai fati</i>	Pareil au destin de Solime
<i>Traggi un suono di crudo lamento,</i>	Joue le son d'une triste complainte
<i>O t'ispiri il Signore un concerto</i>	Ou que le Seigneur t'inspire une harmonie
<i>Che ne infonda al patire virtù!</i>	Qui nous donne la force d'endu- rer nos souffrances* !

S'il est essentiel de considérer ces vers dans leur contexte d'origine – leur position par rapport au reste de l'opéra, leur contexte biblique et leurs conditions de création –, force est de constater que la dynamique historique à l'œuvre depuis lors a contribué à les en extraire. Partant, la question est moins de savoir si, en écrivant ces vers, Verdi et son librettiste Temistocle Solera cherchaient à dissimuler des intentions patriotiques et libérales, que de comprendre comment la rencontre de cette œuvre avec un public – non pas seulement celui de la première le 9 mars 1842, mais celui qui découvrit cette œuvre à travers l'Italie, l'Europe et le monde au cours des XIX^e et XX^e siècles – dans un contexte en perpétuelle évolution, a pu lui donner une universalité dépassant largement celle que lui avaient fixée ses auteurs.

* Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur. Les extraits en vers sont traduits avec l'original en vis-à-vis. Pour les autres, seules les tournures idiomatiques ou essentielles pour l'analyse sont suivies de l'original entre parenthèses.

De quoi « Va' pensiero » est-il le nom ?

Si l'on s'en tient à la question des intentions, une chose apparaît certaine, néanmoins. Au cours de sa longue carrière commencée à l'âge de 25 ans avec *Oberto*, Verdi s'est essayé plusieurs fois à l'exercice de la musique politique en composant des hymnes ouvertement destinés à galvaniser les foules et à chanter l'unité populaire ou nationale⁴ : dès 1848, il s'est attelé sur commande du républicain Giuseppe Mazzini à la composition d'un « Hymne populaire » (« Inno popolare »), également connu par ses premiers mots, « Suona la tromba », sur un texte du poète patriote Goffredo Mameli, déjà auteur un an plus tôt du *Chant des Italiens (Canto degli Italiani)* appelé à devenir l'hymne national italien.

Plus tard, alors que l'unité nationale n'a qu'un an, Verdi se lance dans une entreprise plus ambitieuse encore en composant un « Hymne des nations » (« Inno delle nazioni ») en 1862, pensé comme une sorte d'hymne européen avant l'heure. Le paradoxe verdien, c'est que celle de ses compositions qui lui a le mieux survécu comme hymne populaire n'est pas celle qu'il avait écrite à cette fin. Mais c'est aussi ce qui rend son étude si singulière, et si différente de celle de l'« Inno delle nazioni » étudiée par Roberta Montemorra Marvin⁵ : à l'histoire d'un échec répond celle d'un triomphe non programmé.

En cela, le « Chœur des esclaves » est à rapprocher de l'« Ode à la joie » de Beethoven, œuvre dont l'appropriation politique par des entités aussi diverses que la Rhodésie de l'apartheid et l'Union européenne a été magistralement analysée par Estebán Buch⁶. De façon plus générale, la réflexion sur les rapports entre musique et politique invite à penser les usages et les appropriations en termes d'interactions. Il n'y a pas de sens à distinguer une musique à finalité

politique, composée selon des canons propres destinés à la mettre au service d'un contenu politique, et une musique désintéressée visant à l'harmonie et que dégradent parfois les appropriations politiques qui en sont faites.

En ce sens, ce livre espère éviter les apories du débat maintes fois relancé sur le « Verdi politique⁷ », qui consiste à chercher dans les œuvres de Verdi les signes annonciateurs de sa brève carrière politique, à scruter dans son œuvre lyrique des indices de son précoce patriotisme et dans sa popularité l'expression d'un nationalisme que les Autrichiens auraient réprimé s'il se fût exprimé au grand jour. Ces différentes interrogations ont fait l'objet de polémiques entre historiens, avec une intensité ravivée par les années de commémoration que furent 2001 (centenaire de la mort de Verdi), 2011 (cent cinquantième de l'unification italienne) et 2013 (bicentenaire de la naissance de Verdi, coïncidant avec celle de Wagner). Les deux dernières dates, l'une parce qu'elle inclinait à repenser le rôle de Verdi dans le processus unitaire, et l'autre parce qu'elle invitait à la comparaison entre les deux « compositeurs nationaux » que furent Verdi et Wagner, ont produit un retour de la réflexion sur le rôle politique de Verdi dans le Risorgimento alors même que des travaux pionniers comme ceux de Roger Parker semblaient, dès les années 1980, avoir réglé la question⁸.

On sait ainsi que l'usage du nom de Verdi comme d'un acronyme pour « Victor Emmanuel Roi D'Italie » est bien plus tardif que ne l'ont longtemps raconté les manuels d'histoire et qu'il est même vraisemblablement postérieur à l'unification italienne⁹. Les débats sur ce point ont pourtant rebondi à la faveur de nouveaux travaux qui tentaient de manière plus subtile de « repolitiser » le jeune Verdi¹⁰. S'il nous faudra esquisser ici les enjeux de ce débat, car la lecture politique du « Chœur des esclaves » a servi de point de

fixation des positions des uns et des autres, notre objectif sera plutôt de le contourner sinon de le dépasser : peu important, au fond, les intentions de Verdi, ses arrière-pensées politiques, sa discrète carrière parlementaire... L'œuvre avait depuis longtemps échappé à son créateur quand une foule de milliers d'admirateurs entonnait le « Chœur des esclaves » en suivant son cercueil en 1901.

Mais entre 1842 et 1901, que s'était-il passé ? Comment ce chœur passé relativement inaperçu lors de la première milanaise finit-il par incarner la musique de Verdi, et celle-ci une forme du patriotisme italien ? De plus, une fois le mythe suffisamment ancré dans la perception du public, de la critique et même des historiens, c'est une autre histoire qui commence. Or, à trop débattre du contexte de la création, ces aspects fondamentaux ont été largement négligés.

C'est parce qu'il est devenu un symbole de la liberté et de la nation, et que ces deux héritages du XIX^e siècle demeurent si fondamentalement ambigus dans le monde politique contemporain, que le « Chœur des esclaves » demeure un objet d'appropriations multiples et contradictoires, dans toutes les nuances du spectre politique. D'autres airs, bien sûr, ont subi des destins comparables : *La Marseillaise* a connu au second XX^e siècle un étonnant glissement vers la droite : le symbole révolutionnaire, péniblement adopté comme hymne républicain en 1881 malgré l'opposition de la droite, honni par Vichy, a fait l'objet après guerre d'un réinvestissement nationaliste, tandis que la gauche se cherchait d'autres symboles moins martiaux. Le retour en force de l'hymne républicain à la suite des attentats de 2015 et, sans doute, une nouvelle inflexion du rapport de la gauche radicale à la nation en ont pourtant rééquilibré les usages.

Cette trajectoire n'est pas sans évoquer celle du « *Va' pensiero* » avec néanmoins une nuance importante : ni la

INTRODUCTION

signification première du texte de Rouget de Lisle, ni ses circonstances de création ne soulèvent la moindre ambiguïté et l'on peut sans risque affirmer que ceux qui voient dans le « sang impur » de *La Marseillaise* le signe d'une xénophobie raciale commettent un grave contresens. Parce que les usages politiques du « Va' pensiero » s'appuient nécessairement sur une lecture métaphorique, il est bien plus difficile d'arbitrer entre usages conformes et non conformes à la lettre de l'œuvre. En un sens, toute lecture métaphorique est abusive ; en un autre, l'absence de clé interprétative univoque dans le texte les rend toutes légitimes.

La plasticité de la compréhension du « Chœur des esclaves » et la diversité des appropriations qui en sont faites tiennent à la quasi-absence des référents auxquels renvoient les paroles. Cette fameuse « pensée » qui doit s'envoler sur les pentes et les collines n'est pas explicitée, pas plus que la « patrie si belle et perdue ». Dans l'adaptation française qu'elle en a proposée en 1980 sur un texte de Pierre Delanoë et Claude Lemesle, Nana Mouskouri a cherché à expliciter la « pensée » en lui donnant le nom de « liberté ». Mais bien avant que le mot ne soit subrepticement glissé sur la musique elle-même, le thème affleurerait dans nombre d'usages politiques du morceau original. Le contexte au sein de l'œuvre, où les Juifs réduits en esclavage pleurent sur leur sort, plaide pour cette compréhension large d'un air évoquant avec nostalgie la liberté perdue. Mais cela ne fait que décaler le problème, car la nature de la liberté dont il est question n'est pas moins problématique.

On ne devrait donc pas s'étonner que cette reprise ait pu accompagner à la fois le concert en mémoire des victimes de l'attentat contre *Charlie Hebdo* déjà évoqué que les manifestations en faveur de l'école dite « libre » en 1984. Enquêter sur les usages politiques du « Chœur des esclaves » ramène en effet aux contradictions inhérentes à ce pilier ambigu

des sociétés démocratiques qu'est la liberté, point commun paradoxal entre le militant anarchiste Pietro Gori, auteur d'un « Hymne du Premier Mai » sur l'air de « Va' pensiero » dont il sera question plus loin et les défenseurs de l'enseignement privé.

Et puis, il y a le vers devenu fameux sur la « patrie si belle et perdue » qui offre la possibilité d'une lecture patriotique, voire nationaliste. En réalité, le texte n'est guère ambigu sur la patrie dont il est question : il est déjà fait mention dans le vers précédent de Sion et de ses tours, qui désignent sans équivoque la ville de Jérusalem. Cela n'a pas empêché certains d'y voir une métaphore et une allusion voilée à la domination autrichienne sur la Lombardie depuis le traité de Vienne de 1815. Roger Parker a implacablement démontré l'anachronisme d'une telle imputation dans le contexte de la création de *Nabucco*¹¹. Il n'en demeure pas moins que l'analyse des sens donnés à ce vers au fil des décennies offre un observatoire privilégié du rapport complexe que l'Italie n'a cessé d'entretenir avec la notion de patrie : les patriotes libéraux des premières années suivant l'unification, les nationalistes belliqueux puis fascistes, les irrédentistes, les républicains et antifascistes et jusqu'aux séparatistes de la Ligue du Nord ont tour à tour brandi Verdi et son « Chœur des esclaves » pour magnifier leur conception de la patrie. Plus récemment, la mise en scène de *Nabucco* dans le décor spectaculaire de Massada, la citadelle antique qui domine la mer Morte, a conduit à un étonnant retour à la lettre du livret, où la « patrie si belle et perdue » semblait rendue à Solime, dans une lecture sioniste qui n'était pas davantage celle de Verdi¹². Or, on ne saurait comprendre ce retour aux sources sans en passer par les interprétations et malentendus qui lient cet air au nationalisme italien.

Des vicissitudes de la réception

La complexité de la question nationale en Italie est encore renforcée dès lors que l'on s'efforce de l'inscrire, comme le font les historiens depuis quelques années, dans un cadre non plus seulement italien mais transnational. La naissance d'un État-nation au terme de trois guerres d'indépendance et l'appropriation de cette nouvelle entité par le peuple italien ne peuvent plus désormais se penser dans les limites territoriales du nouvel État : les circulations d'hommes et d'idées font de l'unification italienne un enjeu qui dépasse les frontières et dans lequel l'étranger n'est pas seulement le spectateur curieux de la naissance d'une nation mais un acteur à part entière du processus¹³. L'Italie ne s'est pas faite dans un face-à-face avec elle-même mais aussi dans les regards et les échanges qu'elle n'a cessé d'entretenir avec le reste du monde.

Cela vaut à plus forte raison pour l'opéra, qui apparaît comme un art précocement internationalisé, un art où les compositeurs, les partitions, les décors mais aussi les troupes circulent et s'insèrent dans des contextes politiques, nationaux et sociaux. Ceux-ci peuvent transformer en profondeur la perception des œuvres, au point qu'il n'y aurait aucun sens à étudier la réception de *Nabucco* dans la seule péninsule italienne, alors même que l'Italie n'est pas constituée et que l'on joue l'opéra à Paris, Vienne, Madrid et Londres quelques mois à peine après sa création milanaise. Axel Körner a de même montré comment la première production d'un opéra de Wagner en Italie, à Bologne en 1868, grâce au maire de gauche Camillo Casarini, avait conduit à la construction d'un Wagner ami de la gauche démocratique et du cosmopolitisme fort éloigné du nationaliste allemand adoré à Bayreuth et détesté à Paris¹⁴.

Ce raisonnement doit donc conduire à une meilleure prise en considération de la réception d'une œuvre au-delà de sa composition. C'est ainsi que nombre de musicologues et d'historiens se sont intéressés au transfert d'une œuvre musicale d'un contexte national à un autre, étudiant qui la réception de Wagner en Russie et en Europe de l'Est¹⁵, qui celle de Meyerbeer en Italie¹⁶, qui encore Donizetti en France¹⁷. Ce n'est certes pas là la seule manière d'étudier la diffusion des opéras : Christophe Charle a par exemple montré les potentialités de la seule mesure quantitative de la récurrence des œuvres dans les théâtres européens pour cartographier l'Europe lyrique¹⁸. Mais les études de réception plus qualitatives, fondées en priorité sur l'analyse de la presse, se sont particulièrement développées sur Verdi, du fait du succès précoce de ses œuvres un peu partout en Europe¹⁹. Cette entrée dans l'histoire de la circulation des opéras par la réception a considérablement enrichi la compréhension des mécanismes de transfert en jeu lors de la transposition d'une œuvre d'un pays à l'autre, qu'il s'agisse d'adaptation de l'œuvre elle-même – traduction du livret, transposition du contexte, ajout ou amputation d'airs ou de ballets – ou des formes d'appropriation par un nouvel auditoire – critiques de presse, diffusion au sein d'un espace national, voire pénétration dans l'imaginaire musical.

Cependant, l'approche par la réception sous-estime un élément fondamental pour comprendre la mécanique d'élévation de Verdi en compositeur national italien ou du « Chœur des esclaves » en hymne à la liberté : les phénomènes de retour. Il ne faut pas négliger à quel point la perception d'une œuvre dans son pays de départ s'imprègne de sa réception à l'étranger. Or, ce passage par l'étranger est essentiel pour comprendre les constructions politiques qui entourent une œuvre et qui se jouent aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur, selon des modalités différentes et

INTRODUCTION

à la faveur d'allers-retours. Quand la presse italienne relate l'accueil du « Chœur des esclaves » par le public madrilène, quand un critique français s'amuse des transformations imposées au livret de *Nabucco* par la censure britannique, tous contribuent à la création des identités nationales dont Anne-Marie Thiesse a montré qu'elles ne pouvaient être étudiées qu'ensemble et les unes par rapport aux autres²⁰.

Ainsi, la réception dans un pays ne saurait épuiser la complexité des phénomènes circulatoires et la pluralité des réceptions, surtout si l'on prend la peine de considérer ces phénomènes au cours des cent quatre-vingts ans qui nous séparent de la première représentation de *Nabucco*. Pour pouvoir retracer la complexité de ces cheminements et embrasser la diversité des interrelations entre les phénomènes de réception, un double changement d'échelle est donc nécessaire : il convient à la fois d'élargir l'espace en sortant du cadre national et de réduire l'objet, car si la réception de Verdi en France ou en Allemagne constitue déjà un sujet d'étude ambitieux, on ne saurait sans se perdre élargir encore son étendue géographique.

Aborder la réception d'une œuvre dans la durée suppose d'adapter les sources avec lesquelles on l'appréhende. Les vecteurs de diffusion du « *Va' pensiero* » sont aujourd'hui multiples : on ne compte plus sur les réseaux sociaux les usages plus ou moins orthodoxes de cette musique, depuis les chœurs virtuels jusqu'aux flash-mobs ou aux francs détournements. Nombre de versions scéniques récentes peuvent être visionnées directement sur les sites web des opéras qui les ont produites. Quand ce n'est pas le cas, les enregistrements audio permettent d'appréhender directement la réalisation d'une production. Pour les périodes plus anciennes, il existe parfois des livrets de production, des notes d'intention ou des archives qui peuvent éclairer sur les intentions des acteurs, mais il faut le plus souvent s'en remettre à la seule

réception critique, avec bien sûr les limites inhérentes à un tel exercice²¹. À la presse il convient d'ajouter la production critique non périodique, sous forme de livres ou d'opuscules. Au-delà de la critique, c'est un ensemble de médiateurs dont il nous faudra analyser le rôle, depuis les metteurs en scène jusqu'aux organisateurs de cérémonie, aux chefs d'orchestre, aux traducteurs, aux poètes et chansonniers qui adaptent, réécrivent ou réarrangent le chœur.

De la démythification à l'histoire des mythes

Ce livre doit beaucoup aux travaux pionniers de Roger Parker, malheureusement inédits en français. L'éminent musicologue britannique, spécialiste de l'art lyrique italien du XIX^e siècle, fut le premier à suivre jusqu'au bout une intuition de John Rosselli conduisant à remettre en cause l'image d'Épinal du Verdi patriote dont les œuvres de jeunesse auraient servi de chants de ralliement sinon de déclencheurs aux différents mouvements contre la présence autrichienne en Lombardie à la veille de 1848. Formé comme tout un chacun à la légende du « barde du Risorgimento », Parker fut chargé à la fin des années 1980 de l'édition critique de *Nabucco*²². Entreprise peu enthousiasmante *a priori* car la genèse de l'opéra était peu connue et parce que, contrairement à d'autres œuvres ultérieures de Verdi, elle n'avait fait l'objet d'aucune réécriture ou variante²³ ; seule la présence du chœur le plus célèbre du compositeur donnait à cet opéra un peu de lustre, mais tout semblait avoir été dit aussi sur cet aspect : la première triomphale, les Italiens sous le joug des Autrichiens qui se saisissent de cette plainte des Hébreux pour en faire leur chant de ralliement...

C'est en voulant revenir à la source de ce succès que Parker découvrait que la plupart des biographes de Verdi,

INTRODUCTION

qui avaient repris en chœur la description de cette scène, s'étaient inspirés les uns des autres sans qu'aucun n'ait pris la peine d'en vérifier l'authenticité à la source. Pire, le seul à avoir prétendu le faire, le musicologue italien Franco Abbiati, avait commis une double erreur grossière en mélangeant la *Gazzetta privilegiata di Milano* et la *Gazzetta musicale di Milano* et surtout en confondant le « Va' pensiero » avec le chœur conclusif de l'opéra, « Immenso Jehovah²⁴ ». D'où une déconstruction radicale du mythe : pour Parker, *Nabucco* parle de la Bible et la légende d'une métaphore dirigée contre le joug autrichien ne se serait formée qu'*a posteriori*. Tirant le fil de cette démonstration, c'est à l'ensemble du mythe du « Verdi politique », « barde du Risorgimento », que le musicologue s'en prenait. Ainsi, et semble-t-il sans le savoir, il ne faisait que suivre les conseils de méfiance du musicologue Giuseppe Cacciola qui, dès 1950, à l'approche du cinquantenaire de la mort de Verdi, mettait en garde contre la mythification du Verdi politique :

Nous allons entendre la grosse caisse de la culture officielle qui, de manière assourdissante, nous rebattra un lieu commun qu'il faudrait pourtant considérer aujourd'hui avec beaucoup de précaution : celui d'un Verdi animateur patriotique, à l'origine de vastes élans révolutionnaires contre la féroce oppression autrichienne²⁵.

Comme Cacciola l'avait prévu, cette parole de raison fut emportée par les fastes commémoratifs de 1951 ; de même, les débats à l'approche du centenaire de 2001, pourtant étrangement similaires, parurent s'écrire sur une page blanche.

Comme souvent lorsqu'un mythe fondateur est ébranlé, une partie de la communauté scientifique témoigna d'une forme de résistance. L'erreur d'Abbiati était manifeste, mais

était-il vraiment nécessaire, après tout, que la presse relatât l'enthousiasme populaire qui semblait résonner si naturellement avec le patriotisme des années 1840 ?

Le premier à tenter de sauver le mythe fut Philip Gossett, celui-là même qui avait lancé la série d'éditions critiques de l'œuvre verdienne dans laquelle s'inscrivait le travail de Roger Parker. Sans remettre fondamentalement en cause ni les méthodes ni les résultats de Parker, Gossett s'efforçait de sauver l'image du « barde du Risorgimento » en montrant comment les « chœurs patriotiques » de Verdi s'inscrivaient, bon an mal an, dans la morphologie du discours patriotique décrite par Alberto Mario Banti²⁶. Il arguait pour cela, sans bien le fonder dans les sources, qu'« aucun Italien dans le public de la Scala de Milan de 1842 ne pouvait douter que quand les esclaves hébreux chantaient les vers de Solera “*Oh mia patria sì bella e perduta!*”, ils ne faisaient pas seulement référence à la Palestine mais aussi à l'Italie²⁷ ».

Quelques années plus tard, le musicologue américain George W. Martin, lui-même spécialiste de la réception de Verdi aux États-Unis, prétendait réaliser une forme de synthèse entre la lecture « traditionnelle » – celle qui voyait dans les opéras du jeune Verdi un « symbole de la conscience nationale » naissante – et les propositions « révisionnistes » de Roger Parker qui réduisaient tout cela à une illusion rétrospective²⁸. Martin reconnaissait certes, non sans ironie, que le « Chœur des esclaves » ne fut pas bissé lors de la première de 1842, mais c'était pour mieux réduire la portée de cette découverte et reprocher à Parker d'avoir poussé trop loin les remises en cause qui en résultaient ; bis ou non, le succès du chœur avait été immédiat et son interprétation, transparente. Il s'appuyait pour cela sur quelques extraits de correspondances, sur lesquels nous aurons à revenir, mais faisait rapidement glisser le débat vers d'autres opéras plus explicitement patriotiques comme *La Battaglia di Legnano*,

INTRODUCTION

composée en 1848 dans un contexte tout autre. Face à ces différentes attaques, Parker prenait prétexte du bicentenaire de la naissance de Verdi en 2013 et d'un numéro thématique du *Journal of Modern Italian Studies* consacré à « Opéra et nation » pour une dernière mise au point fracassante clarifiant sa démarche et démontant sans concession les approximations de ses adversaires²⁹.

Le débat avait alors pris un ton polémique guère favorable à son avancée. Chacun campait désormais sur ses positions : pour les uns, l'absence de preuve valait, en toute rigueur, absence de fait ; pour les autres, des indices indirects permettaient de conserver la légende ; comme l'écrit George Martin dans ce qui sonne comme un aveu d'impuissance, « chacun pourra, sans aucun doute, se faire son opinion³⁰ ». On l'aura compris, nous épouserons largement le point de vue de Roger Parker, même si, en rendant son rôle à Temistocle Solera, le librettiste de *Nabucco*, nous nous efforcerons de montrer que la question se pose un peu différemment pour lui.

Les enjeux de la déconstruction du mythe sont loin d'être négligeables : elle interroge les pratiques de certains musicologues et historiens trop heureux de trouver une anecdote édifiante pour prendre la peine de la fonder dans les sources ; surtout, elle permet de remettre en cause l'histoire quasi téléologique d'une Italie du Nord sous le « joug » autrichien dont tous les poètes et musiciens auraient voulu se défaire. De façon plus générale, c'est le récit d'un Risorgimento inéluctable, où le réveil culturel prépare le soulèvement politique, où le libéralisme éclairé débouche nécessairement sur des aspirations nationales, qu'il convient de nuancer.

Pourtant le travail de déconstruction ne saurait suffire ; confronté à un mythe, l'historien ne peut se contenter de le mettre à bas, il se doit de l'étudier pour lui-même, de tenter de comprendre les circonstances et les raisons de son émergence, son déploiement, ses usages et mésusages, en

un mot d'en écrire l'histoire. Parker lui-même le notait en introduction de son livre de 1997 :

Comme cela a été suggéré par [John] Rosselli, un examen à grande échelle de cette affaire – dans laquelle les sources d'époque soient séparées des « légendes » plus nébuleuses qui se sont développées autour de Verdi – manque depuis trop longtemps. Un tel examen devrait prendre en considération les différentes catégories de sources – journaux intimes, correspondances, presse d'époque, archives de théâtre et d'État – et devrait retracer en détail comment les présupposés qui sont les nôtres aujourd'hui ont progressivement pris leur forme actuelle au cours de la fin du XIX^e siècle et du premier XX^e siècle³¹.

Parker a certes esquissé la mise en œuvre de ce projet avec un certain nombre d'intuitions – en situant par exemple dans une simple note du biographe de Verdi, Arthur Pougin, le mythe d'un Verdi patriote dès avant l'Unité, ou en insistant à raison sur les ambiguïtés de la cérémonie de célébration au lendemain de la mort du compositeur. Mais pour l'essentiel, son travail s'arrête en 1848, et plusieurs jalons manquent à cette reconstitution sommaire, qui exige de prendre en considération l'ensemble des étapes de la canonisation du compositeur dont, chose rare, celui-ci fut lui-même témoin et acteur. D'autre part, l'histoire racontée par Roger Parker est très ancrée dans la péninsule italienne et ne laisse quasiment aucune place à la perception européenne d'une œuvre qui fut pourtant un succès mondial dès avant 1848.

Depuis la création de *Nabucco* en 1842 s'est joué un double processus de métonymie, qui a conduit le « Va' pensiero » au statut de morceau emblématique de l'œuvre musicale de Verdi, loin, très loin de son contexte de création – il fallut attendre 1951 pour disposer d'un enregistrement intégral

INTRODUCTION

réalisé en studio alors que le chœur était depuis longtemps sur toutes les lèvres –, tandis que le compositeur incarnait progressivement un « barde du Risorgimento » fantasmé, certes, mais avec suffisamment de force pour faire oublier le rôle parfois plus direct qu’avaient pu jouer ses confrères comme Mercadante, Rossini ou même Bellini.

C’est pourquoi notre hypothèse est que chaque époque révèle, dans ses usages du « Va’ pensiero », son rapport à son passé, à la patrie, notion plus insaisissable encore en Italie qu’ailleurs, et aux liens entre musique et politique. Si le détour par le contexte de création demeure nécessaire pour comprendre les constructions ultérieures, nous l’aborderons moins pour rouvrir le débat sur le statut politique de Verdi, que pour penser dans le temps long la politisation d’un extrait qui n’est pas seulement de Verdi – ce qui suppose de rendre au librettiste Solera la part qui lui revient – et dont les appropriations ne se limitent pas aux mythes rétrospectifs. L’enjeu est moins de défaire le mythe que de comprendre sa propre performativité, et de mesurer son rôle dans les liens tourmentés que les Italiens ont entretenus avec leur nation.

Cela suppose donc de mener une histoire des politiques symboliques appliquée à un objet musical³², et plus encore de considérer le « Chœur des esclaves » comme un lieu de mémoire, dans la lignée des travaux de Pierre Nora et de leurs dérivés italiens dirigés par Mario Isnenghi. Il n’est pas anodin de noter à cet égard que si des ouvrages français de référence comme *Les Lieux de mémoire* ou le *Dictionnaire critique de la République* comportent chacun un article consacré à *La Marseillaise*³³, l’hymne italien, plus récemment adopté et loin encore du consensus qui s’est formé autour du *Chant de guerre pour l’armée du Rhin*, n’est qu’un aspect de l’article consacré aux « hymnes et chansons » dans les

Luoghi della memoria italiens, qui ne font pas davantage de place au « Va' pensiero³⁴ ».

L'exercice auquel nous allons nous livrer nous semble valoir pour lui-même, par sa démarche d'enquête consistant à débusquer dans la presse italienne et mondiale, dans les ouvrages théoriques et dans les correspondances les indices de la naissance de ce qu'on pourrait appeler avec Karol Beffa un « tube » de l'art lyrique. Il répond toutefois à un questionnement plus large et entend nourrir la réflexion sur trois enjeux importants de l'histoire italienne.

Le premier enjeu porte spécifiquement sur les années 1840, cette période où l'ordre issu du congrès de Vienne connaît ses premiers ébranlements en Europe avant l'explosion des revendications nationalitaires qui accompagne le Printemps des peuples de 1848³⁵. Pour les historiens, la tentation est forte de faire des années 1840 une première décennie de préparation (*decennio di preparazione*) avant celle, mieux connue, qui sépare 1848 de l'unification, au cours de laquelle se mettent en place les éléments qui déboucheront sur les mouvements révolutionnaires de 1847 à 1849.

Gardons-nous de toute téléologie : en particulier, il convient de s'interdire de projeter le nationalisme quarante-huitard sur les années précédentes ; la Lombardie est loin, dans les années 1840, de rejeter unanimement l'ordre autrichien, et la perspective d'une unification de l'Italie est au mieux une perspective lointaine, au pire un doux rêve. D'un autre côté, la puissance de la vague révolutionnaire du Printemps des peuples, et en particulier de sa dimension nationale, ne peut s'expliquer qu'en cherchant ses racines dans un mouvement de fond, forcément amorcé dans les années 1840 et sans doute avant. Il résulte de cette tension une interrogation permanente sur la place de la question nationale dans l'interprétation des événements politiques et culturels des décennies précédentes³⁶. À trop interpréter

INTRODUCTION

l'enthousiasme qu'a suscité le « Chœur des esclaves » à la lumière du mouvement patriotique, certains biographes et historiens ont fini par oublier le rôle de la musique et du théâtre dans ce succès. Mais cela suffit-il à écarter complètement l'enjeu patriotique ? L'un des objectifs de cette analyse des usages politiques du « Va' pensiero » sera donc de remettre la question nationale à sa juste place, de refuser d'en faire l'alpha et l'oméga de l'interprétation de cet extrait, sans céder à la facilité de lui refuser tout rôle.

Le deuxième enjeu plus large qui devrait ressortir de cette analyse, c'est la question des continuités et discontinuités du rapport à la nation dans l'Italie des XIX^e et XX^e siècles³⁷. L'histoire italienne est scandée par des changements de régimes politiques qui conduisent à distinguer la période du Risorgimento, l'Italie libérale, l'époque fasciste et la période républicaine. Chacun de ces moments a produit des représentations de la nation plus ou moins centrales dans le dispositif idéologique des différents régimes ou de leurs opposants. Ces constructions ont procédé à la fois par sédimentation – la nation libérale se voulant par exemple la réalisation de la nation rêvée du Risorgimento – et par contradiction – le rejet du fascisme conduisant certains groupes de l'Italie républicaine à rejeter l'idée même de nation.

Que ce soit pour s'en faire l'héritier ou pour les rejeter, les conceptions des périodes antérieures ont toujours été au centre des constructions nationales de chaque époque. L'Italie fasciste s'est tantôt présentée comme une innovation radicale, tantôt comme un accomplissement du Risorgimento, le rapport de la République à la nation risorgimentale a été tiraillé entre le rejet de ce qu'en avait fait le fascisme et la volonté de reprendre le fil de l'histoire nationale une fois refermée la parenthèse mussolinienne. Malgré les ambiguïtés de son rapport à la nation – et peut-être

LE CHŒUR DES ESCLAVES

même grâce à ces ambiguïtés –, le « Chœur des esclaves » apparaît comme un excellent révélateur de ces tensions.

Le troisième enjeu, enfin, consiste à inscrire cette relecture dans le tournant transnational qui s'est révélé si fructueux pour de nombreux domaines de l'histoire du Risorgimento italien en mettant en évidence l'importance de la circulation d'abord de *Nabucco* dans son ensemble, puis du « Chœur des esclaves » isolément, dans les constructions politiques entourant ses usages. Ces circulations sont importantes, bien entendu, pour comprendre comment la signification politique du chœur a pu être transférée et adaptée à de nouveaux contextes nationaux, mais – et c'est là une différence de notre travail avec l'approche très italo-centrée de Roger Parker – elles nous paraissent essentielles aussi pour expliquer l'émergence de ce chœur identifié par la critique parisienne avant que celle de Milan ne s'en empare, bissé à Londres avant de l'être à la Scala et établi en emblème de la musique patriotique dans un échange permanent entre musiciens et analystes européens.

1.

LES CRÉATIONS DU « VA' PENSIERO »

À quoi pensait Verdi au moment de composer le « Chœur des esclaves » qui ouvre la deuxième scène de la troisième partie de son *Nabuchodonosor* ? Certes, le compositeur ne pouvait imaginer le destin singulier de cet air transformé en hymne, ni en anticiper les interprétations et détournements. Pour autant, ne soupçonnait-il pas le potentiel subversif d'un vers comme « *Oh mia patria sì bella e perduta* » (« Ô ma patrie si belle et perdue ») ? L'omniprésence de l'image de l'exil et du déracinement dans l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle pouvait-elle ne pas entrer en résonance avec l'image de ce peuple contraint de vivre sur les bords de l'Euphrate alors que sa patrie est Jérusalem ?

Pour éviter le piège de l'anachronisme, qui a si souvent biaisé les interprétations des biographes les plus enthousiastes, il importe de poser ces questions dans le contexte de 1842 et de les décomposer en quatre interrogations : Verdi et son librettiste, Temistocle Solera, ont-ils voulu faire de ce chœur une métaphore de l'oppression de la Lombardie occupée par les Autrichiens ? D'autre part, si l'on doit renoncer à identifier rétrospectivement les motivations des auteurs, qu'est-ce qui, dans le texte et dans la musique eux-mêmes, peut renforcer ou discréditer cette interprétation ? En troisième lieu, le public de 1842 a-t-il compris – ou construit lui-même – cette métaphore ? Enfin, dans l'hypothèse d'une

réponse négative aux premières questions, quand, comment et pourquoi cette métaphore s'est-elle imposée ?

Seules la première et la troisième question ont été au cœur des débats. En restituant les arguments soulevés, on entend moins arbitrer la querelle que poser les jalons de la réponse à la dernière, celle de la façon dont le « Va' pensiero » est devenu le chant de ralliement de certains patriotes puis de multiples causes, parfois sans qu'existe le moindre lien entre elles.

L'impossible quête de l'intention des auteurs

MAIS QUE VOULAIT VERDI ?

La première question, celle de l'intention de Verdi et de son librettiste, est à la fois la plus délicate et la moins centrale.

L'histoire de l'art, de la musique et de la littérature conduisent à relativiser fortement l'intérêt de rechercher ce que voulait un auteur. La raison en est d'abord pratique : aucune source ne permet de sonder l'état d'esprit d'un écrivain ou d'un compositeur au cours du processus de création. Les correspondances et récits de soi peuvent certes être d'un certain secours – quand ils existent. Mais il serait bien illusoire de penser qu'une lettre ou un journal intime sont le simple reflet des états d'âme de son auteur ; même dans les documents du for privé, l'auteur s'adresse à un lecteur, des stratégies de récit de soi sont à l'œuvre.

C'est encore plus vrai lorsque le récit est produit alors que le statut de l'œuvre a profondément changé, comme c'est le cas pour *Nabucco*, pour lequel la documentation fait défaut : la correspondance de Verdi, assez bien conservée pour ses dernières années, est complètement muette sur la genèse

de l'opéra¹. Plusieurs des premiers biographes de Verdi se sont davantage ingéniés à mettre en scène les conditions tragiques de la composition d'une œuvre écrite alors que son auteur vient d'endurer en quelques mois la perte de sa fille, de son épouse et l'échec retentissant de son dernier opus, *Un giorno di regno* (1840), qui a connu un fiasco humiliant à la Scala. Mais si d'aucuns se plaisent à construire le relèvement de l'homme blessé par la création artistique, Verdi lui-même mettait en garde contre les extrapolations de ses thuriféraires en écrivant à son éditeur, Giulio Ricordi :

Si cela en valait la peine, je devrais rectifier un grand nombre de choses inexactes qu'on dit sur mon compte, surtout en ce qui concerne les premières années de ma carrière ; mais, je le répète, cela n'en vaut pas la peine².

Verdi a-t-il finalement changé d'avis ? Ou s'est-il laissé gagner par le récit héroïsant que ses biographes avaient commencé à écrire de son vivant ? Toujours est-il que, quelques années plus tard, il écrit sa version circonstanciée de la genèse de *Nabucco* dans un récit autobiographique retranscrit par le même Ricordi :

Je rentre chez moi et, d'un geste presque violent, je jette le manuscrit sur ma table et je reste tout debout devant lui. En tombant sur la table, il s'était ouvert tout seul : sans savoir comment, mes yeux se fixèrent sur la page qui était devant moi et précisément sur ce vers : « *Va, pensiero, sull'ali dorate.* »

Je parcours les vers suivants et j'en ressens une grande impression, d'autant plus qu'ils formaient presque une paraphrase de la Bible, dont la lecture m'était toujours chère.

Je lis un fragment, j'en lis deux, puis, ferme dans ma résolution de ne plus écrire, je fais un effort sur moi-même, je ferme le cahier et je vais me coucher !... Mais bah !...

Nabucco me trottait par la tête !... le sommeil ne venait point. Je me lève et je lis le livret, non pas une fois mais deux, mais trois, tant qu'au matin je puis dire que je savais par cœur d'un bout à l'autre le poème de Solera³.

Gagné par le découragement, Verdi n'aurait donc été sauvé de la dépression que par la découverte non d'un livret complet ou même d'un air, mais d'un simple vers. Comme l'insomnie de Wagner en 1853, qui lui aurait inspiré la sensation d'immersion d'où aurait découlé *L'Or du Rhin*, Verdi, aidé sans doute par le sens de la mise en scène de son éditeur, rassemble dans un moment et dans un objet son geste créateur. Ces différents récits ont pourtant un point commun : ils construisent rétrospectivement un moment perçu comme fondateur et entretiennent le mythe d'un déclencheur ponctuel du processus de création.

La chose est d'autant plus douteuse que, comme bien souvent, il en existe plusieurs versions ; quelques années auparavant, le zoologiste italien Michele Lessona, longtemps proche de Verdi, affirmait que sa première source d'inspiration avait été la scène de la mort d'Abigaïl⁴ – là encore, l'anecdote est tirée directement à la source puisque Verdi confirme dans une lettre au comte Arrivabene que les faits rapportés par Lessona sont issus d'une conversation au cours d'une promenade sur les collines de Tabiano⁵. Le compositeur aurait ainsi changé de stratégie de « marketing personnel », pour reprendre une expression de Michel Lehmann⁶.

De façon plus générale, historiens des sciences comme historiens de l'art ont depuis longtemps remis en cause le cliché du moment d'inspiration ; ce n'est bien souvent qu'au terme d'une longue gestation et d'une dialectique complexe entre le producteur et sa réception critique et publique que se cristallisent les œuvres ou les découvertes

clés. Malgré les évidentes invraisemblances du récit, il se révèle suffisamment marquant pour que le musicologue et vulgarisateur Alain Duault intitule un article du *Figaro* consacré aux années noires de la vie de Verdi : « Verdi a été sauvé du suicide par *Nabucco*⁷ ».

Quant à connaître le point de vue de Verdi sur la scène politique lombarde au début des années 1840, c'est une entreprise ardue et probablement vouée à l'échec. D'aucuns ont cru pouvoir reconstituer à partir de témoignages indirects ou plus tardifs les premières traces de l'engagement politique de Verdi⁸ : son admission, dès 1842 après le succès de *Nabucco*, dans le salon de la comtesse Maffei, haut lieu de l'élite libérale milanaise, fait partie de ces indices qui le classent plutôt à gauche, même si la centralité du salon dans la vie milanaise le contraint à une certaine ouverture. Giuliano Procacci croit pouvoir conclure de confidences très ultérieures de son épouse sur sa foi que Verdi était plutôt anticlérical, quand d'autres mettent en avant son timide engagement quarante-huitard pour lui deviner un patriotisme précoce. Pour l'essentiel, cependant, c'est de l'analyse de ses œuvres que s'induisent ses engagements politiques. Il en résulte un raisonnement tautologique : Verdi fut patriote dès le début des années 1840 car ses œuvres en témoignent, et la valeur politique de ses œuvres se déduit de ses propres engagements.

ET SOLERA ?

Ainsi, aucune source directe ne permet d'attester les intentions de Verdi au moment de la composition. Mais si l'on veut aller au bout de la réflexion sur les motivations des auteurs de *Nabucco* dans le contexte de 1842, il convient surtout de se pencher sur celui qui est, après tout, bien plus que Verdi, l'auteur des vers sur la patrie perdue et abandonnée : le librettiste Temistocle Solera.

Outre qu'il est plus simple de forger des métaphores avec des mots qu'avec des notes, et malgré les incertitudes qui entourent les conditions de composition de *Nabucco*, une chose semble certaine : l'essentiel du livret avait été écrit avant même que Verdi envisage de le mettre en musique. C'est donc Solera qui, peut-être à l'issue d'une discussion avec le producteur Merelli, décide de faire de l'histoire de Nabuchodonosor un livret d'opéra, qu'il ne destine pas d'abord à Verdi mais au compositeur allemand Otto Nicolai – Verdi lui-même le concède dans son récit autobiographique.

Nicolai vient alors de connaître un succès d'estime à la Scala avec *Il Proscritto* (1841). Si Nicolai a refusé *Nabucco*, Verdi lui-même avait décliné la proposition de Merelli de mettre *Il Proscritto* en musique ; des comportements en miroir qui témoignent de la fluidité des relations entre librettiste et compositeur. La rencontre dans leurs jeunes années entre les librettistes et les compositeurs par l'entremise des producteurs se fait le plus souvent à partir d'un livret déjà à peu près rédigé, sans toujours savoir à quelle mise en musique il est destiné.

Pour cette raison, il n'est pas étonnant que même dans la mise en scène rétrospective de la genèse de *Nabucco* par Verdi, l'histoire soit celle d'une découverte, d'une résonance intérieure du « Chœur des esclaves », et non d'une coécriture. Pourtant, historiens et musicologues, soucieux d'abord d'interroger l'image du « Verdi politique », ont notoirement sous-estimé le rôle du librettiste, figure certes moins imposante que celle du compositeur, mais qui lui aussi fut célébré *a posteriori* comme un des héros de l'unification italienne.

On sait peu de choses sur la collaboration entre Verdi et Solera, initiée dès le premier opéra de Verdi, *Oberto* (1839), qui débouche sur la coécriture de cinq opéras jusqu'à *Attila* (1846) et qui trouve sans doute dans *Nabucco* son point culminant⁹. Les correspondances entre Verdi et Francesco

Maria Piave, le librettiste avec lequel il a le plus souvent collaboré (neuf opéras), et avec Arrigo Boito, auteur des livrets des opéras shakespeariens *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), permettent tout de même de se faire une idée du mode de collaboration de Verdi avec ses auteurs.

Il s'y montre généralement très pointilleux dans le suivi de l'écriture, exigeant ici la reformulation d'un passage, là l'ajout ou le retrait d'une scène. Cela peut donner crédit à la scène narrée dans le récit autobiographique de Verdi recueilli par son éditeur Ricordi dont il a déjà été question et qu'il convient de prendre avec les mêmes réserves :

Il avait fait au troisième acte un petit duo d'amour entre Fenena et Ismaele : ce duo ne me plaisait pas, parce qu'il refroidissait l'action et qu'il me semblait diminuer la grandeur biblique qui caractérisait le sujet. Un matin que Solera était chez moi, je lui en fis l'observation mais il ne voulut point s'y rendre, parce qu'il lui eût fallu recommencer une besogne déjà faite. Nous discussions l'un et l'autre de nos raisons ; je tenais bon, et lui aussi. Il me demanda ce que je voulais en place du duo, et je lui suggérai l'idée de la *prophétie de Zacharie*. Cette idée ne lui parut pas mauvaise ; pourtant il y eut de sa part des *si*, des *mais*, des *car*, jusqu'au moment où il me dit qu'il y réfléchirait et qu'il écrirait la scène ensuite. Cela ne faisait pas mon affaire ; car le connaissant, je savais qu'il s'écoulerait beaucoup et beaucoup de jours avant que Solera se décidât à tracer un seul vers. Je fermai donc la porte à clé, je mis la clé dans ma poche, et, demi-sérieux et demi-plaisant, je dis à Solera : « Tu ne sortiras pas d'ici que tu n'aies écrit la prophétie. Voici la Bible ; tu y trouveras les paroles, tu n'as qu'à les mettre en vers. »¹⁰

Bien entendu, la prudence reste de mise à l'égard de la dimension rétrospective de ce récit et vis-à-vis de ce type

d'anecdote. Celle-ci n'en est pas moins révélatrice pour trois raisons : d'abord, elle met en lumière les frictions qui existent inévitablement au cours d'un processus de coécriture ; elle montre aussi que, même si Verdi a reçu le livret de *Nabucco* clé en main, il n'a pas renoncé pour autant à y intervenir. Certes, les témoignages sont toujours indirects ou très postérieurs, mais ils convergent pour décrire entre Verdi et Solera une relation orageuse, à l'instar de l'un des premiers biographes de Verdi, Eugenio Checchi, qui connut suffisamment Solera pour qu'il lui décrivît « les fréquents moments d'impatience [où] il envoyait au diable Verdi et ses exigences tyranniques, puis rompait brutalement avec lui avant qu'ils ne se rabibochent avec la même facilité¹¹ ».

En sens inverse, il n'est pas anodin de noter que si Verdi, on l'a vu, faisait du vers « *Va, pensiero, sull'ali dorate* » le déclencheur de son intérêt pour le livret – ce qui laisse supposer qu'il n'est pour rien dans son écriture –, c'est de la prophétie de Zacharie qu'il s'attribue la paternité. Enfin, et c'est un point décisif pour notre argumentation, Verdi fait allusion par deux fois à la Bible comme la référence première du livret, allant jusqu'à écrire que le travail de Solera se limite à la traduire en vers. Même quarante ans plus tard, alors que sa légende de compositeur du Risorgimento est en train de s'écrire, Verdi ne cherche pas davantage à s'attribuer la paternité du « Chœur des esclaves » qu'à le sortir de son contexte biblique.

C'est donc bien vers Solera qu'il convient de décaler l'hypothèse d'une signification cachée du chœur : on ne peut exclure en effet que l'inspiration du librettiste ait été moins biblique et plus métaphorique que celle du compositeur. Pour évaluer cette hypothèse, il importe de plonger plus avant dans la biographie de Temistocle Solera, qui est autrement moins connue que celle de son illustre collaborateur.

Un constat s'impose d'abord : bien que moins fameux, Solera a lui aussi fait l'objet d'un processus de canonisation ultérieur qu'il faut considérer avec la même prudence¹². Son parcours a ainsi été exhumé par l'un de ces érudits qui, au lendemain de l'unification, s'efforcèrent de mettre en place un panthéon des héros du Risorgimento en publiant plusieurs galeries de portraits d'acteurs de la période : Raffaello Barbiera. Entre un portrait de groupe des habitués du salon libéral de la comtesse Maffei et la première biographie de la princesse Christine de Belgiojoso, patriote milanaise longtemps exilée en France puis dans l'Empire ottoman, Barbiera a consacré à Solera deux articles qui permettent à la fois de reconstituer son parcours et d'observer les mécanismes à l'œuvre dans la construction de sa légende¹³.

Fils d'un patriote italien longtemps prisonnier en Autriche, Solera a pourtant bénéficié de la protection de l'empereur qui l'a fait entrer au collège de la reine Thérèse de Vienne en 1826. De retour à Pavie deux ans plus tard, il intègre le Collège des barnabites puis l'université de Pavie, lieu important de diffusion des idées patriotiques¹⁴. Il commence alors à écrire des poésies, d'abord d'inspiration religieuse (*I miei primi canti*, 1837), puis d'une forme plus satirique (*Lettere Giocose*, 1838). Malgré le ton piquant de cette dernière œuvre, la question patriotique n'en est pas absente, comme dans les vers suivants, extraits d'une lettre adressée à son grand-père :

Depuis longtemps, valeureux en guerre,
 On chante que les fils d'Italie,
 Couraient sur la mer et sur la terre
 Au-devant de la mort et des dangers,
 Pour acquérir gloire, trésors, seigneuries
 Et c'était folie très solennelle¹⁵.

Dès la fin des années 1830, donc, l'Italie – comme « expression géographique », selon la fameuse formule de Metternich, plutôt que comme projet politique – occupe une place non négligeable dans la production poétique de Solera.

La rencontre avec Verdi marque un tournant décisif dans la carrière de Solera, lequel se consacre désormais au mélodrame. Au cours des sept années que dure cette collaboration, Solera n'a pas renoncé à se faire lui-même compositeur : il crée ainsi successivement une *Ildegonda* (1840) pour la saison du carnaval à la Scala¹⁶, puis une œuvre inspirée de la vie de Michel-Ange sous le titre *Genio e sventura*, présenté au Teatro Nuovo de Padoue en 1843¹⁷. Cette multiplicité d'activité n'est pas sans importance pour comprendre les modalités de sa collaboration avec Verdi : comme Boito, mais contrairement à Piave, Solera a une connaissance approfondie de la composition et des métiers de la scène – Raffaello Barbiera lui prête même une belle voix de basse qui lui aurait permis de remplacer un chanteur défaillant à Pavie lors d'une représentation du *Marin Faliero* de Donizetti¹⁸.

Pour ce qui est de ses convictions politiques, les indices tangibles manquent, même s'il semble clair que Solera conserve des liens dans le milieu des agitateurs de la charbonnerie que fréquentait son père et a des accointances avec les milieux néo-guelfes, favorables à une Italie fédérale placée sous l'autorité du pape Pie IX. Raffaello Barbiera rapporte sans le sourcer que Solera aurait dès le début des années 1840 participé à des campagnes antiautrichiennes lors de représentations de ses opéras, par exemple à Brescia, en lançant depuis un balcon du théâtre des billets appelant les femmes de la ville à boycotter les bals organisés par les Autrichiens¹⁹.

C'est dans la seconde partie de la vie de Solera que l'enjeu patriotique prend une nouvelle dimension. La brouille entre Verdi et son librettiste, intervenue au cours de la composition d'*Attila* (1846), marque un nouveau virage dans la carrière de Solera. Les causes n'en sont pas très claires, même s'il paraît certain que Solera a mal vécu le choix de Verdi de confier à Francesco Maria Piave des modifications dans le livret d'*Attila*. Fâché avec le compositeur, convaincu que « modestie mise à part, jamais [Verdi] ne retrouvera un librettiste comme [lui]²⁰ », Solera prend prétexte d'un engagement de son épouse chanteuse à l'opéra de Madrid pour partir en Espagne. Là, il fait jouer des opéras dont il compose les livrets mais aussi la musique, qui se signalent par des thèmes de plus en plus ouvertement politiques. C'est une tendance assez générale de l'art lyrique à l'approche de 1848, et Verdi lui-même assume de plus en plus franchement un positionnement patriotique qui culmine avec *La Battaglia di Legnano*, dont le parallèle avec l'occupation autrichienne de la Lombardie ne laisse guère de place au doute.

Le cas de Temistocle Solera est toutefois intéressant, car ce cheminement ne s'effectue pas en Italie, mais à l'étranger, avec tous les problèmes de transposition des thèmes patriotiques que cela entraîne. Sa première tentative, montée à Grenade, s'intitule *La Liga lombarda* (1847) et met en scène dans la langue de Dante le patriotisme italien. L'échec est cuisant. Mais le compositeur-librettiste, qui a obtenu la protection de la reine Isabelle, ne renonce pas et cherche à adapter les recettes du mélodrame patriotique au contexte espagnol. Après quelques hymnes à la gloire de sa protectrice, il se consacre à la composition d'un poème patriotique, *La Toma de Jolò* (« La prise de Jolò »), au moment où les armées de la Couronne lancent une offensive importante contre cette petite île des Philippines occupée par des pirates.

Cela lui vaut une réputation de compositeur patriotique, grâce à laquelle il est chargé de composer un opéra pour l'ouverture de la saison du Grand Théâtre du Liceu à Barcelone : ce sera *La Hermana de Pelayo* (1853), opéra en deux actes dont seul le livret en castillan nous est parvenu.

Il y met en scène une romance au début de la Reconquista espagnole en 718 : Pélage (Pelayo), premier roi des Asturies, chrétien originaire des monts Cantabriques, est à l'origine de la première révolte contre l'occupation arabe. Le personnage a déjà inspiré au compositeur italien Gaspare Spontini, sur un livret d'Étienne de Jouy, une œuvre jouée pour la première fois en français à l'Académie royale de musique à Paris en 1814 sous le titre *Pélage ou le Roi de la Paix*. Malgré le changement de langue et de contexte national, on ne peut qu'être frappé par les similitudes dans les procédés rhétoriques et musicaux – place du chœur, entremêlement des émotions intimes et patriotiques. Ainsi le héros Pélage se lamente-t-il, suivi du chœur, que « la patrie est plongée pour toujours dans la douleur²¹ ». Et à la fin de l'opéra, alors que sa sœur est morte en héroïne, il entonne un nouvel air martial que le chœur reprend :

Devant les restes de cet ange si pur,
 En appelant au témoignage du Seigneur,
 Je jure de faire la guerre à l'infâme ennemi
 Jusqu'à le voir sortir d'Espagne²².

Et le héros d'inviter le chœur, à « mourir pour la foi et pour la patrie ! » Comme Rossini, dont le *Guillaume Tell* a donné sa forme lyrique la plus aboutie au patriotisme suisse, comme Meyerbeer, compositeur allemand passé par l'Italie, est devenu l'archétype du « grand opéra » français et de la célébration de l'Empire dans *L'Africaine*, Solera se trouve

en position d'étranger qui importe et adapte le patriotisme à l'opéra en Espagne.

La fin de la carrière de Solera telle qu'elle nous est narrée par Raffaello Barbiera est plus romanesque et plus incertaine encore : rentré en Italie, il aurait servi d'intermédiaire entre Napoléon III et Camillo Benso, comte de Cavour puis aurait aidé à combattre le brigandage en Basilicate avant de finir sa vie dans la misère malgré le soutien de la comtesse Maffei et de multiples appels à l'aide adressés à Verdi. Tous ces éléments sont fort peu documentés et, même s'ils sont largement diffusés par la presse et repris à l'unisson avec plus ou moins de distance par les biographes ultérieurs de Solera, Raffaello Barbiera semble en être l'unique source.

La seule trace concrète de Temistocle Solera au cours de ses dernières années dans des documents d'époque montre que le poète n'a jamais renoncé à travailler comme librettiste : c'est ainsi qu'on le retrouve associé au compositeur cubain Gaspar Villate pour la création au Théâtre-Italien à Paris de son opus *Zilia* (1877²³). La presse française s'intéresse alors de nouveau à celui qu'elle a perdu de vue et dont elle se souvient seulement comme du « librettiste de *Nabucco* ». De nouvelles anecdotes surgissent, comme celle rapportée par *L'Événement* du 3 décembre 1877 qui prête à Solera le récit suivant :

Ayant quelque argent devant moi, j'eus la malencontreuse idée de louer une boutique rue Lafayette, et de m'y établir marchand de curiosités. Au commencement, je gagnai suffisamment pour spéculer sur la prospérité de mes affaires, et, résolu à étendre mon commerce, je partis pour Londres, où je fondai une succursale. Hélas, les vieux plats et les vieilles assiettes ont leurs destinées. Quelques mois après, je perdais mon petit cumul et tel que vous me voyez, je suis réduit à la dernière extrémité²⁴.

Pas plus que les récits rétrospectifs de Raffaello Barbiera, cette anecdote ne peut être recoupée. Elle paraît difficilement compatible avec la vie déjà bien remplie que lui prête son premier biographe. De ce destin picaresque et difficile à démêler, un chroniqueur de la *Bibliothèque universelle et Revue suisse* fait la synthèse suivante :

Cet homme étrange qui fut le collaborateur de Verdi, le favori d'une reine, le complice politique d'un empereur, le chef de la police dans plusieurs villes italiennes ; chasseur de brigands, marchand de tableaux, entrepreneur d'expositions, constructeur d'églises, et qui mourut pis que mendiant²⁵.

Ce parcours accidenté et sans doute en bonne partie mythifié ne suffit de toute façon pas à éclairer le rapport de Solera à la question nationale italienne en 1842 ; il témoigne toutefois d'un intérêt beaucoup plus marqué que celui de Verdi pour les questions politiques et ce dès ses plus jeunes années. Une partie des arguments de ceux pour lesquels une lecture politique du « Chœur des esclaves » ne peut être qu'anachronique au regard des engagements politiques de Verdi se trouve ainsi relativisée par le parcours de son librettiste.

Un livret à la croisée des chemins

Les trajectoires de Verdi et de Solera ne peuvent de toute façon qu'en partie expliquer leur état d'esprit du moment. Mieux encore, c'est la question des intentions qui doit être dépassée au profit d'une analyse davantage centrée sur l'œuvre elle-même qui contient toujours plus que ce que les auteurs ont voulu y mettre. Finalement, seul le texte, sa résonance avec d'autres textes et son contexte peuvent

établir des connexions et créer un sens, qu'il ait été voulu ou non par l'auteur. Ce retour au document dans son contexte s'articulera autour de trois questions : la tradition littéraire autour du personnage de Nabuchodonosor et les inflexions que lui ont apportés Verdi et Solera – en particulier la réintroduction du psaume « Super flumina Babylonis » qui a inspiré « Va' pensiero » –, la mise en perspective de ce chœur avec l'œuvre poétique antérieure de Solera et la façon dont Verdi l'a mise en valeur dans la construction musicale de l'opéra.

DES PSAUMES À LA SCALA :
LES FORTUNES DE NABUCHODONOSOR

Nabucco, et singulièrement son « Chœur des esclaves », s'inscrivent au carrefour de plusieurs traditions musicales et littéraires, en même temps qu'ils sont porteurs d'innovations. Formellement, la jonction du motif biblique, dévolu par tradition à l'oratorio, et de l'opéra mis en scène est devenue familière au public depuis le succès considérable du *Mosè in Egitto* de Rossini (1818) devenu en France en 1827 *Moïse et Pharaon, ou le Passage de la mer Rouge*.

Le personnage de Nabuchodonosor est lui-même héritier d'une riche tradition littéraire, musicale et picturale qui en fait une figure familière du public du XIX^e siècle²⁶. Plusieurs œuvres musicales lui ont déjà été consacrées dès la fin du XVII^e siècle. Mais c'est surtout à partir de la Restauration que la figure de Nabucco devient un personnage de théâtre.

La première pièce est due au dramaturge italien Giovanni Battista Niccolini qui publie à Londres en 1820 un *Nabucco* qui ne semble pas avoir eu les honneurs de la scène²⁷. Difficile, dans ces conditions, de savoir si Verdi et Solera purent y avoir accès, d'autant que l'intrigue en est assez éloignée du livret de l'opéra. Deux points méritent toutefois

d'être soulignés : d'abord, c'est à Giovanni Battista Niccolini que l'on doit d'avoir abrégé le nom du roi babylonien en « Nabucco », bien avant que Verdi ne s'y résolve dans un second temps. Surtout, dans ces années de Restauration, Niccolini est le premier à faire un usage directement politique de la figure de Nabucco dans laquelle il n'est guère difficile de reconnaître l'empereur français déchu. Ce parallèle se lit par exemple dans un échange entre le roi d'Assyrie et le satrape assyrien Arsace au cours de la scène 2 de l'acte III, dont les sous-entendus sont encore renforcés par la traduction très libre et versifiée qu'en fit quarante ans plus tard... le propre neveu de Napoléon, Pierre-Napoléon Bonaparte.

ARSACE. – Vive la liberté ! Seigneur si tu me crois

Tu nous rendras vainqueurs en nous rendant nos droits.

NABUCHODONOSOR. – La liberté, dis-tu ? Ce mot dans
votre bouche,

Rappelle tant d'affreux forfaits qu'il m'effarouche,

Moi le fils favori des révolutions.

Laissez-le, je vous prie, à d'autres nations

Chez qui l'ardent amour de l'égalité vibre.

Quand un Assyrien me parle d'être libre,

C'est qu'il veut un hochet. Je le donne et je ris.

Vous libres !... mais les os d'innombrables proscrits,

Qui blanchissent au loin sur la terre étrangère,

Proclament que ce mot à vos mœurs est contraire²⁸.

La faible diffusion de cet opus publié à l'étranger par un bonapartiste déçu rend peu probable une influence directe sur Verdi et sur Solera, mais elle témoigne de l'existence d'un genre de pièce « à clé », où la transposition dans l'Antiquité dissimule mal une intention subversive. Le fait que la figure de Nabuchodonosor ait servi très tôt à cette

fin ne peut être complètement ignoré dans la réflexion sur le statut de l'œuvre et de son « Chœur des esclaves ».

Cependant, ce sont deux adaptations plus tardives qui ont joué le rôle le plus immédiat dans la genèse et dans la réception du *Nabucco* de Verdi : le drame français d'Auguste Anicet-Bourgeois et Francis Cornu monté pour la première fois le 17 octobre 1836 au théâtre de l'Ambigu-Comique sur une musique de Marc Jules Chautagne²⁹, et le ballet qu'Antonio Cortesi compose pour la Scala de Milan en 1838. Le premier reçoit un accueil favorable jusqu'au-delà des Alpes puisque le journal féminin italien *La Moda* s'en fait l'écho, soulignant la beauté des costumes et des décors :

Chacun pourra constater que le sujet de *Nabucco* est plein d'actions bien ficelées et de vie, et que de nombreuses scènes produisent un grand effet dramatique. C'est pourquoi il a à raison été bien accueilli et fort applaudi³⁰.

Fort de ce succès, le mélodrame est traduit en italien dès 1838 par un certain C. G. dont seul le titre de membre de la faculté de Bergame figure au frontispice de l'édition originale³¹. Il ne semble cependant pas avoir fait l'objet de mise en scène dans la péninsule. En revanche, c'est par le biais de cette traduction que le chorégraphe et danseur Antonio Cortesi a connaissance de l'intrigue³², à laquelle il reprend la thématique des deux filles du roi de Babylone, l'une légitime qui se convertit au judaïsme et l'autre adoptée qui tente d'usurper le pouvoir pour persécuter les Juifs³³. Le ballet est monté à la Scala de Milan en 1838 et connaît un succès retentissant qui lui permet d'être rejoué pas moins de quarante fois³⁴. Musicologues et historiens s'accordent sur le rôle déterminant de ce ballet pour attirer l'attention de Temistocle Solera.

Pour replacer Solera dans l'histoire du mythe de Nabuchodonosor, il importe de comprendre ce qu'il a emprunté à chacun de ses prédécesseurs afin d'identifier ses inspirations et d'isoler les innovations qui lui sont propres. En 1880, Verdi racontait qu'il avait donné pour consigne à Solera que de « mettre [la Bible] en vers ». Pourtant, les réécritures successives du mythe de Nabuchodonosor ont fait beaucoup pour isoler ce personnage, dont l'ombre marque plusieurs livres de l'Ancien Testament sans que jamais son histoire personnelle ne soit au centre du texte sacré. En particulier, les intrigues sentimentales, qui entourent le roi de Babylone et permettent à l'histoire de mêler les enjeux religieux avec les querelles familiales et les conflits de pouvoir, sont toutes des inventions du XIX^e siècle qui trouvent leur source dans le drame de l'Ambigu-Comique.

La comparaison des intrigues de cette œuvre et de ses deux successeurs fait apparaître de nombreuses similarités : les personnages y sont les mêmes, leurs noms sont transcrits du français à l'italien sans modification notable et les grandes étapes de l'intrigue sont en tout point semblables. Une particularité de la pièce d'Anicet-Bourgeois et de Cornu, qui ne pouvait manquer d'interpeller un compositeur d'opéra, c'est la forte présence du peuple, qui apparaît comme un personnage à part entière : à la manière du théâtre grec, cette voix polyphonique est représentée à la fois par un « homme du peuple », sorte de coryphée qui lance vivats et imprécations, et par un groupe d'acteurs qui le reprennent ensemble. Cette place faite au peuple sous la forme du chœur n'a pas manqué d'être rapprochée de l'appel lancé quelques mois auparavant par le jeune Giuseppe Mazzini dans sa *Philosophie de la musique* sous la forme d'une question :

Et pourquoi – si le drame musical doit avancer en même temps que les éléments gagnent progressivement la société –,

pourquoi le chœur qui, dans le drame grec, représentait l'unité d'impression et de jugement moral, la conscience la plus radieuse sur l'âme du poète, n'aurait pas dans le drame musical moderne une part plus importante, et ne sortirait pas de la sphère secondaire et passive à laquelle on le réduit aujourd'hui pour devenir le représentant solennel et plein de l'élément populaire ? Aujourd'hui, en général, le chœur est comme le peuple dans les tragédies d'Alfieri, condamné à l'expression d'une idée, d'un sentiment et d'une mélodie uniques qui résonnent simultanément dans dix ou vingt bouches ; il apparaît de temps en temps comme une occasion de mettre en relief les chanteurs principaux plutôt que comme un élément philosophiquement et musicalement distinct. [...] Or, pourquoi le chœur, individualité collective, n'obtiendrait pas comme le peuple dont il est l'interprète-né, une vie propre, indépendante et spontanée³⁵ ?

Historiens et musicologues ont beaucoup débattu pour savoir si *Nabucco* pouvait être perçu comme une réponse à cette aspiration de Mazzini. Une nouvelle fois, les documents manquent pour savoir à coup sûr si Verdi avait lu l'œuvre de Mazzini. Une chose est certaine, pourtant : avec le « Va' pensiero » et les chœurs de *Nabucco*, le compositeur répond en partie au vœu du philosophe. En partie seulement, car le « Chœur des esclaves » est chanté à l'unisson dans sa quasi-totalité, ce qui ne le différencie pas de l'ensemble « condamné à l'expression d'une idée, d'un sentiment et d'une mélodie uniques qui résonnent simultanément dans dix ou vingt bouches » que Mazzini dénonce. Pour autant, l'expression sous la forme chorale des aspirations d'un peuple rencontre indubitablement les attentes du républicain patriote.

En effet, et c'est là une innovation essentielle du *Nabucco* de Verdi et Solera par rapport à ses prédécesseurs, ni la pièce de l'Ambigu-Comique, ni le ballet de la Scala n'avaient eu

l'idée de consacrer aux lamentations du peuple juif une scène à part entière. Le ballet contient certes, au début de sa cinquième partie, un tableau au cours duquel le peuple hébreu, Fenena, Ismaël et Zaccaria sont conduits au supplice au son d'une « marche lugubre³⁶ ». Mais les « compagnons hébreux » qui les suivent au calvaire ont une fonction d'accompagnement et il n'est nullement question pour Antonio Cortesi de conférer à la masse des danseurs une unité collective qui en fasse le centre de la scène. Pour ce faire, Temistocle Solera s'est référé directement au texte biblique, comme il le fera également en recourant au livre de Zacharie pour inspirer la prophétie du prêtre dans la troisième partie.

Le « Chœur des esclaves » marque donc un retour à la Bible, qui ne peut se comprendre pleinement qu'en écho à l'introduction du peuple comme personnage central dans la pièce d'Anicet-Bourgeois et de Cornu. Solera s'est ainsi tourné vers un extrait du livre des Psaumes, déjà bien connu des musiciens car il a fait l'objet de plusieurs mises en musique depuis le XVI^e siècle, dans sa version latinisée de « *Super flumina Babylonis* ».

Vulgate latine	Traduction française de Louis Segond
1. <i>[David Hieremiae] Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion</i>	1. Sur les bords des fleuves de Babylone, nous étions assis et nous pleurons, en nous souvenant de Sion.
2. <i>In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra</i>	2. Aux saules de la contrée nous avons suspendu nos harpes.
3. <i>Quia illic interrogaverunt nos qui captivos duxerunt nos verba cantionum et qui abduxerunt nos hymnum cantate nobis de canticis Sion</i>	3. Là, nos vainqueurs nous demandaient des chants, et nos oppresseurs de la joie : Chantez-nous quelques-uns des cantiques de Sion !

- | | |
|---|---|
| <p>4. <i>Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena</i></p> | <p>4. Comment chanterions-nous les cantiques de l'Éternel sur une terre étrangère ?</p> |
| <p>5. <i>Si oblitus fuero tui Hierusalem oblivioni detur dextera mea</i></p> | <p>5. Si je t'oublie, Jérusalem, que ma main droite se dessèche !</p> |
| <p>6. <i>Adhereat lingua mea faucibus meis si non meminero tui si non praeponero Hierusalem in principio laetitiae meae</i></p> | <p>6. Que ma langue s'attache à mon palais, si je ne me souviens de toi, si je ne fais de Jérusalem le principal sujet de ma joie !</p> |
| <p>7. <i>Memor esto Domine filiorum Edom diem Hierusalem qui dicunt exinanite usque ad fundamentum in ea</i></p> | <p>7. Éternel, souviens-toi des enfants d'Édom, qui, dans la journée de Jérusalem, disaient : Rasez, rasez jusqu'à ses fondements !</p> |
| <p>8. <i>Filia Babylonis misera beatus qui retribuet tibi retributionem tuam quam retribuisti nobis</i></p> | <p>8. Fille de Babel, la dévastée, heureux qui te rend la pareille, le mal que tu nous as fait !</p> |
| <p>9. <i>Beatus qui tenebit et adlidet parvulos tuos ad petram</i></p> | <p>9. Heureux qui saisit tes enfants, et les écrase sur le roc !</p> |

Les emprunts de Solera sont évidents : les fameuses « harpes d'or » pendues aux saules du chœur de Verdi viennent directement du psaume, de même que les rives du Jourdain. Pourtant, dans son travail de mise en vers, Solera a également introduit de nouveaux éléments : la patrie, bien sûr, notion bien peu biblique, mais également des éléments destinés à la caractériser – les pentes, les collines, les odeurs – dont l'inspiration se trouve plutôt dans les œuvres précédentes de Solera que dans le livre des Psaumes. C'est donc en examinant la façon dont ce texte résonne avec les productions antérieures de Solera qu'il convient de comprendre l'image de la patrie perdue qui se dessine à travers ces vers.

DES COLLINES EMBAUMÉES DE FLEURS :
LA PATRIE DE SOLERA

Lorsque Solera rédige le livret de *Nabucco*, il n'est encore qu'un jeune auteur d'à peine plus de 25 ans, mais il a déjà à son actif des œuvres poétiques et romanesques variées. En plus de la tradition littéraire associée au mythe de Nabuchodonosor, il convient donc de situer le livret de l'opéra dans l'évolution littéraire du librettiste, qui apporte quelques clés importantes pour la compréhension du « Chœur des esclaves ». Contrairement à Verdi, dont la plupart des morceaux « patriotiques » sont postérieurs à *Nabucco*, Solera a déjà abordé ce thème. C'est notamment le cas lorsqu'en décembre 1839, le journal culturel milanais *Il Pirata*, dont il est un collaborateur régulier, publie un « Hymne à la mélodie » (« Inno alla melodia ») signé du jeune poète :

Salut, Italie ! – Ici s'ouvrent tous les voiles
Ici sont les sources de mélodie
Salut, Italie ! Mélodie est ton ciel
Qui d'un regard réjouit le Seigneur
Tes accents faciles sont mélodie
La douce brise, tes lacs, tes rives
Mélodie sont tes pentes herbeuses
Et tes sols embaumés de fleurs³⁷

On reconnaît dans ce texte un *topos* des années 1830 qui met d'abord en valeur l'Italie comme espace où prospèrent les arts, un pays dont la clémence du climat favoriserait la création. Mais ce poème n'est pas le premier de Solera à évoquer la patrie perdue. Il s'inscrit dans un ensemble qui l'a conduit quelques semaines plus tôt à écrire un autre texte, « L'esule » (« L'exilé »), avec lequel il a de nombreux points communs. Paru la même année qu'*Oberto*, « L'esule »

est un poème mis en musique par Verdi et la première œuvre commune du compositeur et de son librettiste. Elle s'achève par cette strophe :

Viens donc, ô mort, je t'appelle
 Et mon âme reviendra à sa félicité première
 Alors les rives de ma patrie
 Ne me seront plus fermées ;
 Au milieu de ces brises, sur cette onde
 Je volerai tel un esprit nu,
 Je baiserais les joues aimées
 De ma chère mère
 Et je pourrai de l'infortunée
 Sécher les larmes.

La comparaison de ces deux poèmes avec le « Chœur des esclaves » est riche d'enseignements : les figures rhétoriques qui évoquent l'Italie dans l'« Inno alla melodia », la patrie dans « L'esule » et les rives du Jourdain dans le « Va' pensiero » sont significativement similaires. La terre de départ de l'exilé est représentée par ses collines (les « *colli* ») et par les rivages d'un fleuve qui semble une métaphore de la fixité du pays dont l'eau s'éloigne inexorablement (les *sponde* dans « L'esule » deviennent les *rive* dans le « Va' pensiero »).

Les sensations qui caractérisent l'Italie de l'« Hymne à la mélodie » comme celles de la patrie de départ sont celles qui sont associées à la douceur des brises (*aure*, ce terme étant présent dans les trois textes, et que l'on retrouve également dans le chœur « O Signore dal tetto natio » des *Lombardi*) et des odeurs : le verbe « *olezzare* » (« embaumer ») est ainsi présent dans chacun des trois poèmes pour désigner les lieux embaumés de fleurs (*luoghi olezzanti di fior*) dans « L'exilé », les sols embaumés de fleurs (*piani olezzanti di fiori*) dans l'« Hymne à la mélodie » tandis que le « Va' pensiero » évoque

avec le même vocabulaire la senteur des brises du sol natal (*Ove olezzano tepide e molli/L'aure dolci del suolo natal*).

Ces similitudes ne suffisent bien sûr pas à établir une parenté poétique ou musicale entre les trois œuvres ; elles révèlent surtout un certain nombre de *topoi* de la description de l'exil sinon des tics d'écritures de Solera. Mais tout de même, elles tendent à accréditer l'idée d'une circulation des représentations de la patrie, du déracinement et d'éloignement de la terre natale entre le contexte biblique, la figure du réfugié et la célébration de l'Italie. Solera n'a jamais voyagé au Proche-Orient ; il est donc inévitable que, pour représenter la nostalgie de la patrie perdue des Hébreux à Babylone, il ait recours à l'imaginaire qui est le sien, qui est fortement empreint de la célébration de sa propre patrie. Sans s'avancer sur les raisons intérieures qui ont pu pousser ou non Solera à créer ces échos entre les textes, leur existence plaide pour que l'on prenne au sérieux le lien qui pouvait être établi entre eux dès 1842. Sans doute Solera n'a-t-il pas voulu faire des esclaves juifs le symbole des Italiens dominés, mais les accents universels de son évocation de la patrie se nourrissent à coup sûr de son propre patriotisme.

Si Verdi et Solera ont autant puisé dans les lieux communs de l'exil, c'est que l'image du peuple d'Israël réduit en esclavage sur les rives de l'Euphrate ne pouvait manquer d'entrer en résonance avec la figure de l'exilé, familière du paysage européen des années 1830 et 1840. Il serait à coup sûr réducteur et hasardeux de voir dans la référence biblique le simple prétexte à une métaphore renvoyant au contexte d'alors. Mais il ne l'est pas moins d'enfermer la nostalgie de la patrie perdue dans la référence aux Hébreux alors que deux ans plus tôt, et avec les mêmes mots, Verdi et Solera chantaient l'universalité de l'exil.

Enfin, si l'on admet à titre d'hypothèse l'interprétation métaphorique du « Chœur des esclaves », il convient de la restituer dans l'économie générale de l'opéra. Car si métaphore il y a, celle-ci aurait toutes les chances d'être filée ; le destin de ce peuple captif devrait nous éclairer sur le devenir de l'Italie dans l'esprit des auteurs. Or, *Nabucco* se termine sur un message empreint d'une profonde ambiguïté : les Hébreux ont certes été sauvés du sort que voulait leur réserver la terrible Abigaïl, mais l'opéra est loin de s'achever par la libération du peuple esclave et le renversement du joug étranger. Au contraire, le chœur final résonne comme un hymne à la réconciliation des peuples jadis opposés par la folie des tyrans, et le roi revenu à la raison gouverne désormais un peuple uni. Il est difficile de contraindre cette conclusion à entrer dans le cadre d'un opéra à clé où les Babyloniens figureraient les Autrichiens et les Hébreux les Italiens, sauf à considérer que Verdi a davantage cherché à célébrer l'unité des peuples que la libération de l'un placé sous le joug de l'autre³⁸.

REVENIR À LA PARTITION

Pour bien comprendre la place du « Chœur des esclaves » dans le dispositif dramatique et musical de *Nabucco*, l'analyse du livret ne suffit pas et il est nécessaire d'en revenir à la partition. L'objet ne saurait être ici de refaire l'analyse musicologique de l'un des morceaux les plus célèbres du répertoire mais simplement de comprendre, à la lumière du travail des musicologues et en particulier de celui de Roger Parker, comment la construction musicale du chœur et sa place dans l'économie générale de l'œuvre permettent d'évaluer la signification qu'a pu vouloir lui donner Verdi.

La présence du thème du « Va' pensiero » dans l'ouverture de l'opéra, flanqué d'une double annonce de la scène de la

LE CHŒUR DES ESCLAVES

malédiction d'Ismaël par les Lévites – même si sa portée est considérablement affaiblie par l'absence du chœur, surtout lors de sa reprise par hautbois et clarinette, puis par hautbois et trompettes –, témoigne de l'importance de ce motif musical dans la construction musicale de *Nabucco*.

La forme du chœur elle-même a fait l'objet d'analyses multiples, qui mettent en valeur dans la première partie une structure en forme AA'BA' qui deviendra typique des grands chœurs patriotiques verdiens³⁹.

	Tonalité	Motif
<i>Va, pensiero, sull'ali dorate;</i>		
<i>Va, ti posa sui clivi, sui colli,</i>	<i>Fa</i> dièse majeur	A
<i>Ove olezzano tepide e molli</i>		
<i>L'aure dolci del suolo natal!</i>	<i>Fa</i> dièse majeur	A'
<i>Del Giordano le rive saluta,</i>		
<i>Di Sionne le torri atterrate...</i>	<i>Do</i> dièse majeur	B
<i>Oh mia patria sì bella e perduta!</i>		
<i>Oh membranza sì cara e fatal!</i>	<i>Fa</i> dièse majeur	A'

La position du vers sur la « patrie si chère et perdue » lors de l'attaque de la reprise du thème principal lui donne à n'en pas douter une position de pivot, juste avant un retour en *do* dièse majeur pour le point culminant du chœur, à la fois d'un point de vue des nuances musicales et de l'intensité dramatique. La « patrie » et la « pensée » du premier vers tombent au même point du thème musical, sur un enchaînement *sol* dièse-*fa* dièse-*do* dièse, ce qui permet d'affirmer sans risque de se tromper que c'est bien la pensée de la patrie perdue qui anime les esclaves hébreux.

La structure se complexifie ensuite avec l'intervention des « harpes d'or », dont le silence est paradoxalement souligné par un *sforzando* qui contraste avec la douceur du début. Estebán Buch y voit le signe de la brutalité du retour à la

réalité, après que la pensée s'est littéralement détachée du corps et du chœur : le peuple se trouve confronté à l'absence de cette pensée qu'il a suivie comme dans un rêve, ce qui brise d'un coup l'harmonie de l'unisson et la douceur du *piano*⁴⁰.

Pourtant, et il s'agit d'un des apports les plus significatifs de Roger Parker, le « Chœur des esclaves » ne doit pas être isolé de la prophétie de Zaccaria qui le suit. L'argument du musicologue est d'abord philologique : contrairement à nombre de partitions modernes, le document autographe réunit dans un seul numéro le « *coro e profezia* » (« chœur et prophétie ») sans en faire deux temps séparés. Surtout, les deux mouvements sont construits de manière symétrique : la dynamique générale du chœur est clairement descendante – à l'image de la ligne de chant des vers « *Va' pensiero* » et « *Oh mia patria* » –, une dynamique à peine troublée par de ponctuelles remontées qui résonnent comme d'éphémères sursauts d'énergie. D'un point de vue métrique également, la prophétie s'inscrit dans l'immédiate continuité du chœur. L'économie des nuances dans le morceau renforce encore cette impression : alors que la force du chœur, surtout à l'unisson, consiste en sa capacité à remplir l'espace sonore, toute la première partie du chœur doit être chantée *sottovoce*, symbolisant la force de l'oppression qui semble museler le peuple captif. Cela contribue certes à renforcer le contraste avec l'éclatement soudain des voix dans les polyphoniques « harpes d'or » chantées *fortissimo*, mais c'est pour mieux retomber en *pianissimo*, rappelant ainsi que ces instruments divins ont été rendus muets.

En sens inverse, la prophétie de Zaccaria est édifiée en dynamique ascendante et Roger Parker a montré comment le grand prêtre reprend et transforme les motifs rythmiques et tonals pour leur réinjecter de l'énergie. Si son entrée se fait dans la tonalité dominante du chœur (*fa* dièse majeur,

une tonalité rare à l'époque classique, dans laquelle presque toutes les notes de la gamme sont modulées, et dont on ne trouve trace depuis le début du XIX^e siècle que dans la *Sonate pour piano n° 24* de Beethoven), son aria prophétique est elle entonnée en *ré* majeur. Et si le chœur le rejoint ensuite en revenant à la tonalité initiale, la dynamique musicale a eu le temps de s'inverser et de s'imprégner de la fougue instillée par le « vieillard ».

Il résulte de cette construction symétrique – un chœur de désespoir construit du haut vers le bas et achevé *pianissimo* auquel répond une redynamisation rythmique qui rend au chœur sa fonction de volume et s'achève en apothéose sonore – que l'isolement du chœur de l'ensemble de la partition trahit sa place dans l'œuvre : si la musique renforce la dimension dramatique du chœur, c'est pour mieux mettre en valeur le message d'espoir qui lui fait suite. On comprend mieux dès lors que Verdi ait voulu, quarante ans plus tard, insister sur son rôle dans l'introduction de cette prophétie au sein du livret. De même que Dostoïevski avait fait de la légende du Grand Inquisiteur un préalable à la réponse de Zosime, rédigée « avec crainte, tremblement et piété, car c'est un devoir impérieux de confondre l'anarchisme⁴¹ », Verdi semble avoir été dépassé par le succès de son « Chœur des esclaves » qui l'a progressivement extrait de son contexte dans l'œuvre. Et ce qui n'était qu'une pente descendante préparant la remontée de l'espoir s'est retrouvé avec le statut beaucoup plus ambigu d'un air portant à la fois l'accablement et une pointe d'espoir.

Ce raisonnement paraît décisif pour montrer combien l'extraction du chœur de l'opéra pour en faire un hymne est contraire à l'esprit comme à la lettre de la partition. George W. Martin s'est efforcé de le réfuter en relevant que dès 1842, Verdi faisait imprimer chez son éditeur, Giulio Ricordi, une version simplifiée pour chœur et piano d'où la

prophétie était absente⁴². Ce serait là le signe que ce passage occupait dans l'esprit du compositeur une place privilégiée, mais encore qu'il était prêt dès alors à envisager sa séparation d'avec la prophétie. On connaît toutefois fort mal les conditions de cette édition parallèle qui ne semble pas, du reste, avoir fait l'objet d'une large diffusion. L'extraction d'un morceau d'une œuvre pour une utilisation pédagogique ou son interprétation en concert est une pratique fréquente qui permet aux éditeurs d'augmenter le profit tiré d'une œuvre. Cela ne s'accompagne pas toujours d'une grande attention au contexte et l'accord du compositeur peut ne pas être sollicité.

Au terme de cette réflexion sur les intentions des auteurs du « Chœur des esclaves » à partir de leur biographie et de leurs œuvres, il est bien difficile d'apporter une réponse univoque à notre question de départ sur la possibilité d'une signification patriotique cachée en 1842. Aucun argument décisif ne plaide en ce sens, surtout pas dans la biographie politique de Verdi qui est alors très éloigné des velléités nationalistes de certains de ses compatriotes. Celle du librettiste Solera, plus impliqué politiquement et acteur direct de la rédaction du vers sur la patrie perdue, conduit tout de même à nuancer l'idée d'un opéra biblique décontextualisé et ce d'autant que de forts échos existent entre l'écriture du chœur et des textes plus explicitement patriotes du poète. La transposition d'un sujet politique brûlant dans une Antiquité de pacotille et les œuvres à clés sont des pratiques fréquentes de l'écriture au XIX^e siècle et l'on ne peut exclure que Solera ait voulu s'y adonner.

En 1842, déjà, les thèmes patriotiques sont omniprésents dans la culture politique italienne ; les résonances entre les thèmes et entre les textes sont suffisamment fortes pour être soulignées sans qu'il soit nécessaire de recourir à l'anachronisme.

LE CHŒUR DES ESCLAVES

Un tel constat semble venir renforcer l'idée défendue par Alberto Mario Banti d'une morphologie du discours national qui imprègne la culture italienne et façonne les discours sans être nécessairement porteuse d'un projet politique⁴³. Le patriotisme artistique peut exister indépendamment du nationalisme politique et même le précéder. Il n'est donc nul besoin d'imputer de supposées intentions cachées à Verdi pour trouver à son œuvre une forme de résonance dans ce fond patriotique.

2.

NABUCCO GOES GLOBAL
(1842-1848)

Les investigations sur les intentions de l'auteur mènent donc à une forme d'aporie. Pour éviter la délicate et insatisfaisante question des intentions et arrière-pensées des auteurs, il importe de la dépasser et d'envisager la réception de l'œuvre à sa création en 1842 et dans les années qui ont suivi : c'est bien souvent parce que le public se saisit d'une œuvre qu'elle prend une dimension – politique ou autre – qui échappe au moins en partie à son auteur.

Plus précisément encore, il s'agit d'étudier l'interaction entre le compositeur et son public qui est susceptible de transformer la signification d'une œuvre par le biais de ce que Peter Stamatov appelle l'« activisme interprétatif », qui rejoint l'idée d'une « œuvre ouverte », « pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant », selon la formule d'Umberto Eco¹. Bien avant eux, Stendhal avait mis des mots d'une grande justesse sur la manière dont la rencontre d'une œuvre avec un sentiment collectif peut lui donner une portée nouvelle. Il aborde cette question dans la biographie qu'il consacre à Rossini en 1824, mais la remarque a une valeur universelle :

[Un homme] se met à chanter à mi-voix un air de Rossini, et il choisit, sans y songer, parmi les airs de sa connaissance, celui qui a quelque rapport à la situation de son âme ;

bientôt, au lieu de chanter à mi-voix, il le chante tout haut et lui donne, sans s'en douter, l'expression particulière de la nuance de passion qu'il endure. Cet écho de son âme le console ; son chant est, si l'on veut, comme un miroir dans lequel il s'observe : son âme était irritée contre le destin, il n'y avait que de la colère : elle va finir par avoir pitié d'elle-même².

Cette description rend parfaitement compte de la façon dont se construit la postérité d'un extrait : les airs populaires ne manquent pas dans les opéras de Rossini, Verdi ou Donizetti, mais ceux qui se détachent sont ceux qui entrent le mieux en résonance avec « la nuance de passion » qu'« endurent » ceux qui les entendent. Par ailleurs, l'analyse de la transformation de la colère en pitié offre une prémonition saisissante du « Chœur des esclaves », air nostalgique, *cantabile tutti sottovoce*, comme l'indique la partition, qui s'impose au fil du XIX^e siècle comme un meilleur symbole du réveil culturel et politique italien que les nombreux hymnes et marches qui foisonnent alors. Le même Stendhal ne se demande-t-il pas « comment des gens à qui la gloire était défendue, et qui ne voyaient dans les armes qu'un instrument d'insolence et d'oppression auraient-ils pu trouver du charme aux sensations guerrières³ ? » Quoi que l'on pense de ce jugement aussi hâtif que spirituel, il permet de formuler la question centrale de ce chapitre : il ne s'agit pas de faire une étude générale de la réception de *Nabucco* en Italie et dans le monde sous la forme d'une revue de presse globale, mais de traquer dans les réceptions croisées de l'œuvre les premiers indices du succès du « Chœur des esclaves ».

Nabucco fut créé à la Scala de Milan le 9 mars 1842. Le succès de cette première est suivi de huit représentations, ce qui encourage le directeur du théâtre à programmer une reprise dès la saison d'automne, avec une distribution

renouvelée. La diffusion de l'opéra dans les salles italiennes et européennes semble dans un premier temps se faire par cercles concentriques⁴ : les premières scènes à reprendre l'œuvre se trouvent en Lombardie et en Vénétie (Venise dès la fin 1842, Trieste en janvier 1843, Brescia au début de l'été) mais aussi dans le reste de l'Empire autrichien (Vienne est la première capitale à découvrir *Nabucco* dès le 4 avril 1843) et des États italiens (Rome le 9 février, Gênes le 15 avril, Parme deux jours plus tard, Bologne le 7 octobre). Puis viennent les grandes métropoles européennes : Lisbonne en octobre 1843, Barcelone en mai 1844, Berlin en septembre, Amsterdam en novembre et jusqu'à Copenhague en janvier 1846... Paris et Londres devront attendre respectivement jusqu'au 16 octobre 1845 et au 3 mars 1846. Dans l'intervalle, Verdi a eu le temps de composer *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I Due Foscari* ainsi que *Giovanna d'Arco* et sa réputation en Italie est désormais bien établie.

Pour l'essentiel, la diffusion dans chaque pays se fait à partir des capitales⁵ : le succès à Barcelone puis Madrid se duplique à Cadix et ensuite à Palma de Majorque en 1845, Marseille découvre l'œuvre quelques semaines après Paris... Seules quelques villes résistent à cette diffusion concentrique, à commencer par Naples qui ne fait connaissance avec l'œuvre de Verdi qu'après Paris et Londres, le 22 mars 1848, nous y reviendrons.

Enfin, dans un dernier temps, le succès de l'opéra déborde le Vieux Continent, pour gagner l'Asie et l'Amérique. Le théâtre de Péra à Constantinople accueille l'opéra en 1846, et il y « fait fureur », selon les échos recueillis par *Il Pirata*⁶. C'est par le biais de la colonisation européenne que le continent africain est à son tour séduit par l'œuvre puisque la première algéroise a lieu en juillet 1845⁷. Enfin, *Nabucco* débarque en Amérique, en commençant par Cuba, lieu traditionnel de

pérégrinations de troupes italiennes dans le Nouveau Monde⁸. Si l'opéra y passe relativement inaperçu, c'est le succès rencontré à New York, où l'œuvre est jouée pour la première fois le 4 avril 1848 et reprise sous différentes formes et dans différents théâtres, qui marque le vrai début de la longue carrière du roi babylonien outre-Atlantique⁹. S'ensuivent des représentations à Buenos Aires en 1850 et à San Francisco en 1854¹⁰. D'autres espaces viendront plus tard : l'Extrême-Orient, l'Océanie..., mais il n'est pas exagéré de dire qu'en une dizaine d'années, *Nabucco* a conquis le monde occidental.

Quel accueil pour cette œuvre et pour le chœur qui n'en est pas encore l'emblème ? C'est sans doute sous cet angle que les travaux de Roger Parker ont le plus transformé le regard des historiens sur le jeune Verdi¹¹. Trop longtemps, en effet, les biographes de Verdi ont repris sans nuance le mythe selon lequel le public de la Scala aurait, dès la première du 9 mars 1842, réservé un accueil triomphal à ce chœur, aussitôt interprété comme une transposition de l'occupation autrichienne. Or, s'il est certain que le succès de cette première fut considérable – le spectacle étant repris pas moins de cinquante-sept fois avant la fin de l'année, ce qui le classe parmi les triomphes les plus marquants de ce premier XIX^e siècle –, rien ne permet de penser que le « Chœur des esclaves » y soit pour quelque chose.

Après la première parisienne qui, même si elle n'eut lieu qu'en octobre 1845, représente comme on va le voir un jalon important dans le succès mondial de *Nabucco*, Théophile Gautier, auteur d'une chronique théâtrale régulière dans *La Presse*, se livre, comme c'est l'usage chez la plupart de ses confrères, à un inventaire des morceaux ayant été particulièrement applaudis au cours de la représentation. Et de conclure :

Mais l'enthousiasme du public ne s'est encore fixé sur aucun morceau particulièrement, car la musique de Verdi

a pour caractère d'être soignée partout et de satisfaire, à quelque endroit qu'on la prenne¹².

Cet enthousiasme qui ne s'est pas *encore* fixé donne une image très juste du fonctionnement du succès des œuvres lyriques dans l'Europe du premier XIX^e siècle. Il s'agit d'un processus d'appropriation par le public qui se déploie dans le temps et n'est pas réductible à l'accueil de l'œuvre le soir de la première. Il faut souvent un moment de décanation entre l'instant où une œuvre nouvelle est offerte au public et la formation d'un canon littéraire ou lyrique ; or, ce processus se joue dans une interaction entre le compositeur, la presse et le public. Ce dernier acteur, essentiel dans les études de réception, est en même temps le plus insaisissable¹³ : il convient en particulier de se garder de la tentation de le traiter comme un tout homogène.

Le public doit non seulement être compris dans toute sa spécificité géographique – le public de la Scala n'est pas le même que celui du Théâtre-Italien à Paris ou du Royal National Theatre à Londres – mais aussi dans sa diversité sociale. Ainsi que l'explique Carlotta Sorba, « il est aussi problématique de parler d'un public des théâtres italiens au singulier que d'une noblesse, d'une bourgeoisie ou d'une classe inférieure italienne¹⁴ ». En outre, tout spectateur d'opéra sait combien une infime minorité d'adulateurs exaltés ou de siffleurs assidus peut faire basculer l'impression générale quant au succès d'une proposition ou d'une œuvre.

Ce problème d'identification d'un groupe aux contours flous se double pour les historiens d'un problème de sources. Pour évaluer la réaction du public, on ne peut essentiellement se fier qu'à la presse et aux rapports de police. Certes, les journalistes et chroniqueurs s'efforcent le plus souvent de rendre compte non seulement de leur impression sur les œuvres mais également des réactions entendues dans la

salle, même s'ils le font parfois de mauvaise grâce, comme ce chroniqueur de la revue britannique *The Athenceum Journal*, dans un article chargé d'ironie sur la « Verdi mania » :

Nous sommes conduits à accorder davantage d'attention que ses mérites ne l'exigeraient à l'un des plus récents *maestri* italiens, du fait que, bons ou mauvais, ses opéras rencontrent une certaine popularité ; et le critique de la musique de scène, aussi sobre et sélectif que soient ses goûts personnels, ne remplirait pas bien son office s'il ne savait admettre qu'un succès public est digne d'examen. Un public de théâtre est nécessairement divers – composé d'intelligences de tous ordres ; et les conditions d'un triomphe dans cette sphère comprennent nécessairement *l'effet* jusqu'à un point qui serait une concession dégradante face à une musique exigeant un public plus sévère et sélectif¹⁵.

On devine combien la concession est faite à reculons et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'un journaliste qui juge hautement « discutable » que « la réputation de Verdi dure » entendra plus facilement les huées que les applaudissements. En sens inverse, un critique d'une reprise de *Nabucco* dans *La France musicale* laisse deviner la part que ses propres penchants prennent dans sa restitution de l'ambiance de la salle lorsqu'il conclut : « Telles sont les impressions manifestées par les personnes qui étaient autour de nous, et nous nous en faisons d'autant plus volontiers l'écho qu'elles s'accordent parfaitement avec les nôtres¹⁶. » Ces différents témoignages n'en sont pas moins irremplaçables car, comme le note Stendhal dans sa *Vie de Rossini* :

En Italie comme en France, comme partout, l'opinion publique sur les spectacles ne peut se former que par les journaux ; c'est une pensée qui s'évapore si personne ne se

présente pour la recueillir et faute d'avoir noté la première chaîne du raisonnement, jamais l'on n'arrive à la seconde¹⁷.

Il faut donc se contenter du travail de la presse pour capter les fugaces réactions du public, même si l'on peut souvent soupçonner les critiques d'entendre surtout les commentaires qui vont dans leur sens. Certains journaux s'attachent à faire de leur critique une description non de ce qui se passe sur la scène mais des réactions de la salle, une pratique extrêmement précieuse pour voir émerger les moments saillants d'une œuvre.

Quant aux rapports de police, ils permettent d'abord de mesurer la surveillance particulière dont font l'objet les maisons d'opéra mais ils tendent à guetter certaines réactions – comme les excès d'enthousiasme ou les comportements subversifs – plutôt qu'à restituer les impressions produites sur le public. Stendhal souligne d'ailleurs la porosité qui existe entre ces deux formes de rapport sur une production lyrique, en remarquant qu'« ordinairement en Italie le journaliste est lui-même l'un des principaux espions de la police ». Et de conclure à propos des critiques de presse : « Aujourd'hui, il n'y a que les espions et les nigauds qui impriment. »

Malgré les limites inhérentes à l'exercice, il importe donc de retracer la façon dont *Nabucco* a conquis la planète en quelques années seulement et de chercher à identifier les étapes de l'émergence du « Chœur des esclaves » comme point culminant de l'œuvre puis comme une sorte d'arbre cachant la forêt.

Un triomphe mondial

Même si *Oberto* a connu un succès d'estime encourageant lors de sa création en 1839, la première de *Nabucco* à la Scala le 9 mars 1842 constitue sans conteste l'un des succès

les plus retentissants du compositeur. Il figure en bonne place dans toutes les biographies de Verdi et le compositeur lui-même en vint à affirmer que « c'est avec cet ouvrage que commença véritablement [s]a carrière artistique¹⁸ ».

LE MYTHE D'UN TRIOMPHE DU CHŒUR

Si l'on s'attarde un instant sur la façon dont les premiers biographes ont raconté ce moment édifiant, on ne peut qu'être frappé de l'extrême similarité de leurs récits. Le journaliste Eugenio Checchi, qui publie un livre commémoratif dès 1901, décrit la scène de la façon suivante :

D'après un usage qui disparut quelques années plus tard, le compositeur de l'opéra devait assister, assis dans l'orchestre, à ce supplice de trois ou quatre heures, comme les condamnés à mort à qui on lirait en place publique la sentence du tribunal. Et Verdi, bien que convaincu en secret d'avoir écrit une œuvre durable, était comme sur des charbons ardents. Mais il ne manifestait aucun signe de l'émotion profonde qui l'agitait. Seuls ses sourcils, déjà assez broussailleux, trahissaient le grand effort qu'il faisait pour rester maître de lui-même. Il y eut même un moment où il crut que le public se moquait de lui tant était infernal le vacarme des applaudissements qui résonnaient, l'appelant sur scène pour saluer, sourire et acclamer le maestro. Et les musiciens qui frappaient avec le dos de leur archet sur les partitions et sur les pupitres, se mettaient debout, n'étaient pas loin d'ensevelir dans ce tourbillon de cris, d'applaudissements et de clameurs enthousiastes l'heureux maestro. On n'en pouvait plus douter : *Nabucco* serait le plus grand succès de la saison¹⁹.

Trente ans plus tard, le critique musical britannique Francis Toye publiait une biographie de Verdi dans laquelle la même scène est rapportée de manière très similaire :

Le premier acte fut suivi d'un tel tumulte que Verdi, qui était assis comme cela se faisait alors entre la première contrebasse et le premier violoncelle, crut pendant quelques minutes que le public en voulait à sa vie. Le magnifique chœur des Hébreux en prison « Va, pensiero, sull'ali dorate » suscita un tel enthousiasme qu'il dut être bissé. À la fin, l'orchestre se joignit au public et aux chanteurs pour faire au jeune maestro une immense ovation²⁰.

La comparaison de ces deux textes montre sans aucun doute que l'un s'inspire de l'autre, à moins qu'ils ne puisent tous deux à une source identique, même si ni Checchi ni Toye ne prennent la peine de mentionner l'origine de leurs informations. Chacun met certes ses propres mots sur le triomphe de la soirée du 9 mars 1842, mais celui-ci ne fait guère de doute. En revanche, le biographe britannique ajoute la mention d'un bis demandé pour le « Va' pensiero » dès le soir de la première. Cette mention, devenue un *topos* de la biographie verdienne, n'apparaît pas dans les biographies antérieures. On la retrouve en revanche dans l'ouvrage de référence de Franco Abbiati qui croit en identifier la source dans la *Gazzetta privilegiata di Milano*²¹, qui fait alors office de journal officiel de la Lombardie autrichienne : un compte rendu y mentionne de nombreuses demandes de bis au cours de la soirée. Mais en revenant à ladite chronique, Roger Parker a relevé combien cette affirmation extrapolait la remarque très neutre du chroniqueur et a argué de manière convaincante que le chœur le mieux accueilli au soir de la première était le finale, « Immenso Jehovah ».

Peut-on dire pour autant que le « Va' pensiero » passa inaperçu ? Certes non, ni à Milan ni lors des premières dans d'autres pays. Si la *Gazzetta privilegiata* ne fait en réalité qu'un compte rendu très descriptif de la première

représentation, la *Gazzetta musicale di Milano* a, elle, confié au compositeur Alberto Mazzucato, connu pour avoir mis en musique avant Donizetti *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott (*La Fidanzata di Lammermoor*, 1834) et *Hernani* de Victor Hugo un an avant Verdi, le soin de commenter l'œuvre de son confrère. Dans le compte rendu très exhaustif qu'il en livre, élogieux dans l'ensemble, la quasi-totalité des morceaux de la partition sont passés au crible. Quand vient le tour du « Chœur des esclaves », le chroniqueur en donne la description suivante :

Nous sommes sur les rives de l'Euphrate. Les Hébreux captifs et contraints au travail sèment un *chant pathétique*, une *prière*, un adieu aux rives du Jourdain, aux tours détruites de Sion, à la patrie si belle et perdue. La mélodie, qui s'ouvre à l'unisson et *mezza voce*, ne saurait être plus touchante. Il n'est pas exagéré de dire qu'elle nous a ému quasiment aux larmes. Nous ne croyons pas avoir besoin de pousser plus loin l'éloge²².

Aucune mention d'une possible lecture politique de l'air, donc, mais la mise en exergue du vers sur la « patrie si belle et perdue » et un éloge sans mélange de ce qui s'impose comme l'une des pièces maîtresses d'une œuvre dont la presse unanime s'accorde à écrire, à l'instar d'*Il Pirata*, que « si [Verdi] progresse de *Nabucco* à ses futures partitions comme il a progressé d'*Oberto* à *Nabucco*, on peut promettre à l'Italie un génie de premier ordre²³ ».

À Paris, la presse française fait unanimement état d'un accueil triomphal lors de la première de *Nabucco* au Théâtre-Italien le 16 octobre 1845. Edmond Viel, pour *Le Ménestrel*, relève ainsi que « pièces et acteurs ont obtenu un très grand succès, et Verdi a reçu dans cette soirée ses lettres de

grande naturalisation²⁴ ». Le public, précise-t-il, a partagé son impression :

Puisque j'en suis à constater les impressions de l'auditoire à cette première représentation, je dois lui rendre cette justice qu'il a fait preuve ce jour-là d'une bienveillance assez peu dans ses habitudes ; défiant d'ordinaire, difficile à entraîner, et même un peu rogue à l'égard de tout ce qui tend à s'affranchir de la routine, il s'est mis à applaudir dès les premières notes de *Nabuchodonosor* et a poursuivi avec un crescendo des plus satisfaisants à mesure que l'ouvrage avançait²⁵.

Même *Le Moniteur universel*, journal officiel de la monarchie de Juillet, adopte le compositeur en soulignant que « depuis les *Puritains*, il n'y avait pas eu aux Bouffes un succès aussi décidé et aussi général²⁶ ». Si le journal n'identifie pas spécifiquement le « Va' pensiero », il réserve tout de même un éloge particulier à l'art choral du jeune compositeur :

Tous les chœurs sont traités avec science et inspiration ; et, malgré leur nombre, chacun d'eux, par son caractère propre et sa physionomie individuelle, provoque l'estime et souvent l'admiration²⁷.

Le Ménestrel, lui, a repéré ce « chœur des prisonniers », qui, y lit-on, « peut soutenir la comparaison avec les pages les plus renommées²⁸ ». Le succès parisien va en s'amplifiant, grâce au relais de la presse et à l'adoubement de compositeurs influents sur la scène parisienne comme Giacomo Meyerbeer dont *La France musicale* nous apprend, au lendemain de la deuxième représentation, qu'on l'a vu « entraîné par cette musique grandiose, applaudir de toutes ses forces²⁹ ». Quant à Théophile Gautier qui recense la première parisienne au Théâtre-Italien pour *La Presse*, c'est l'un

des seuls à relever « un chœur de captifs hébreux chantant une espèce de paraphrase du “*Super flumina Babylonis*”³⁰ ».

Mais ce qui consacre le chœur dans la critique, c’est la chronique que dédie à l’œuvre le directeur et gérant de la *Revue des deux mondes*, Victor de Mars. La revue est alors très lue dans les milieux libéraux français mais aussi à l’étranger, et l’insistance avec laquelle son directeur souligne les qualités du morceau ne peut manquer d’attirer l’attention sur lui. Le propos est long, mais il mérite d’être cité intégralement tant il contient en germe tous les succès ultérieurs du « Chœur des esclaves » :

Le troisième acte se termine par un chœur au repos que chantent les Hébreux sur leur captivité : *Va, pensiero, sull’ali dorate*. J’aime ce morceau, d’abord à cause du caractère d’élévation et de sérénité grave qu’il respire, et puis parce que c’est le seul endroit de l’ouvrage où la muse de Verdi se recueille. Assez d’imprécations et de démente ; oublions pour un moment ce maniaque couronné qui veut absolument que son trône soit un autel, et cet irascible grand prêtre qui prend au sérieux l’incartade. Allons, poète, laissez se dépendre les cordes de votre lyre ; entre la *cauda* véhémement du finale de l’anathème et la strette orageuse du dénouement, un peu de calme, un peu de rêverie³¹ !

Et le critique de poursuivre, après avoir cité le premier quatrain du chœur en langue originale :

Allons, rêvons un peu, non plus cette fois au clair de lune, non plus au bord du lac argenté comme le doux et tendre Bellini, mais sur les rives de l’Euphrate, selon qu’il convient au vol de vos pensées : *super flumina Babylonis* ! Le disque du couchant empourpre l’horizon, et, tandis que les Hébreux enchaînés pleurent Jérusalem absente, le colosse de Bélus

tache de son ombre immobile le sable rougissant du désert. Impossible de rendre avec plus d'âme, de vraie grandeur, le pathétique d'une pareille scène ; Rossini lui-même n'a rien conçu, rien écrit de mieux dans son œuvre biblique. Je ne sais, mais il me semble surprendre là, en même temps qu'un écho généreux du *Mosè*, le chaud reflet du soleil de Victor Hugo. À la bonne heure, voilà comme j'aime qu'on me peigne l'Orient en musique, ceci soit dit sans atteinte aux agréables silhouettes de M. Félicien David³².

L'allusion à Félicien David, ce compositeur saint-simonien auteur, en 1833, de retour d'un séjour au Proche-Orient, de *Mélodies orientales*, montre que Victor de Mars a pris au sérieux le contexte oriental de l'opéra de Verdi. Mais là n'est pas le plus important : ce qui frappe, c'est la façon dont l'auteur isole le chœur, en fait un moment à part dans l'œuvre et trouve pour le décrire des accents pathétiques en décalage avec le reste de l'article. Victor de Mars est certes très loin de lui conférer une valeur politique, mais il sort l'extrait de son contexte en ignorant complètement la prophétie de Zacharie qui lui répond. C'est la première fois qu'un critique prête une telle attention au « Chœur des esclaves » et il n'est pas anodin, bien sûr, que cette étape importante ait lieu hors d'Italie.

En Angleterre enfin³³, le *Morning Post* donne la parole à un « *English dilettanti* » qui a assisté aux premières milanaise et parisienne pour annoncer les premiers pas du roi rebaptisé Nino et transposé en Assyrie sur la scène du *Her Majesty's Theatre* à Londres le 3 mars 1846 :

Nabucco nous arrive avec une réputation déjà solide : il a surmonté l'épreuve de la critique dans la quasi-totalité des capitales du Continent. Son succès a été des plus universels, tant son instrumentalisation est massive, ses *morceaux*

d'ensemble nombreux et hautement efficaces, d'autant que son pouvoir de séduction ne repose pas, comme dans les autres opéras, sur le talent personnel de deux ou trois solistes³⁴.

L'auteur de la critique relève également le « Chœur des esclaves » parmi les pièces remarquables de l'œuvre :

Le « Chœur des esclaves », « Va' pensiero », en *fa* dièse, est original et magistral et, comme nous comprenons que le chœur est renforcé et qu'un très grand soin a été apporté dans la production de cet opéra, nous sommes certains que ce *morceau* sera l'un des plus remarquables³⁵.

Le morceau n'a pas non plus échappé au chroniqueur du *Times* qui l'évoque de manière plus allusive en soulignant combien « Verdi a une grande prédilection » pour « les chœurs à l'unisson »³⁶.

De tout ceci, il ressort assez clairement que le « Chœur des esclaves » est loin d'être passé inaperçu lors des différentes premières et que certains critiques ont déjà le pressentiment de son succès à venir. Il convient donc de faire la différence entre la question de son éventuelle portée politique (dont il n'est nulle part traité) et celle de son succès : ce n'est pas alors le seul morceau à soulever l'enthousiasme du public et de la critique.

LES RAISONS DU SUCCÈS

Ces observations sur le chœur de la troisième partie de l'opéra s'inscrivent dans une économie de la critique assez immuable quels que soient les pays ou les titres de presse. Les recensions y comportent trois parties : la première commente le nouveau statut de Verdi et les qualités de sa composition. La deuxième décline le livret de *Nabucco* morceau

par morceau en soulignant les impressions du chroniqueur et les réactions de la salle. La dernière enfin développe les prestations des différents protagonistes de l'œuvre. Si c'est généralement dans la deuxième partie que l'on trouve les appréciations les plus circonstanciées sur le « Chœur des esclaves », la troisième n'est pas non plus dénuée d'intérêt.

Comme on peut s'y attendre, les morceaux de bravoure du personnage de Nabuchodonosor y sont commentés en majesté, ce d'autant lorsqu'il est incarné par une des plus grandes vedettes du chant lyrique du premier XIX^e siècle, Giorgio Ronconi, qui, fait notable, est le créateur du rôle aussi bien à Milan, qu'à Paris et à Londres. Les personnages féminins sont également à l'honneur, en particulier le redoutable rôle d'Abigaïl tenu lors de la première par la future épouse de Verdi, Giuseppina Strepponi, et à Paris par Teresa Brambilla, puînée d'une grande famille de sopranos. On ne peut s'empêcher de relever le caractère fortement genré des critiques qui n'ont de cesse, lorsqu'ils louent les qualités vocales ou, plus rarement, techniques de la cantatrice, de les rapporter à ses charmes physiques.

Significatif à cet égard est le traitement de la cantatrice par le directeur et principal rédacteur de *La France musicale*, Léon Escudier. Quelques semaines avant la création parisienne, le 27 juillet 1845, le critique commente d'un ton peu amène les débuts de la cantatrice à Paris en soulignant que « Mlle Thérésine Brambilla n'a pas moins de 32 ans. C'est un bel âge pour une jolie femme, mais une triste recommandation pour une artiste à qui la nature n'a pas prodigué des trésors de beauté³⁷. » Au lendemain du succès de *Nabucco*, le même Escudier revient sur son jugement à propos de la cantatrice :

La Brambilla, pleine de feu et d'entrain pour cette musique éminemment dramatique, a conquis toutes les faveurs du

public. À chaque nouvelle représentation, les applaudissements ont grandi à ce point qu'aujourd'hui, elle est déjà fêtée à l'égal de nos célébrités de vingt années. Cette cantatrice a une influence électrique sur le public ; sa physionomie, d'un caractère presque sauvage, respire la passion et l'énergie ; sa voix a des élans magnifiques et d'un effet saisissant³⁸.

On comprend aisément que la création d'un nouveau rôle, peut-être mieux adapté à la tessiture de la cantatrice, ait pu davantage mettre en avant ses atouts vocaux. Mais il est frappant de voir qu'en gagnant du succès, la Brambilla semble être devenue belle. Et lorsque sa sœur Pepina lui succède pour la reprise de *Nabucco* au Théâtre-Italien en 1846, il n'est pas un journaliste pour passer sur la comparaison entre les charmes des deux jeunes femmes³⁹.

Cette focalisation tend à détourner l'attention du « Chœur des esclaves ». Cependant, et c'est un phénomène rare sinon inédit, l'importance du chœur comme personnage essentiel est suffisamment perçue par tous pour que la qualité du travail des choristes et, plus rare encore, des chefs de chœur soit soulignée presque partout. Ainsi d'Étienne-Jean Delécluze dans le *Journal des débats* :

Les soins de M. Tariot, maître des chœurs, se font aussi sentir et depuis le commencement de cette saison on a remarqué et applaudi même les choristes chargés de l'importante partie de l'art du chant qui leur est confié⁴⁰.

De même, *La Diligence* juge que les chœurs ont été « irréprochables », et précise, en soulignant les mérites de leur chef, qu'« il faut constater qu'on les a applaudis pour eux-mêmes⁴¹ ». Quant à Léon Escudier, il loue les chœurs « extraordinaires », des « masses chorales » qui « jamais encore aux Italiens [...] n'avaient manœuvré avec autant

d'ensemble », avant de proclamer : « Gloire à M. Tariot⁴² ! » On ne sait presque rien de Joseph Tariot, qui fit pourtant une belle carrière de chef des chœurs au Théâtre-Italien puis au Théâtre-Lyrique. À sa mort en 1872, sa brève nécrologie dans *Le Ménestrel* nous apprend seulement qu'il témoigna d'un grand courage au sein du bataillon de l'Opéra lors de la guerre de 1870⁴³. L'ombre relative qui entoure cette fonction pourtant cruciale dans l'interprétation d'un opéra mériterait d'être dissipée, mais il est loin d'être anodin que ce soit à l'occasion d'une représentation de *Nabucco* que le nom de Joseph Tariot en soit sorti.

Nabucodono-cuivre

Si le succès de *Nabucco* est unanimement salué à travers l'Europe et le monde, quelques voix et quelques lieux dissonent dans ce concert de louanges. La tentation d'une histoire des vainqueurs, où la bonne musique chasse la mauvaise, a tendu à faire oublier la virulence de certains critiques qui ont accompagné Verdi tout au long de sa carrière, en particulier à ses débuts⁴⁴. En Italie, au morcellement politique s'ajoute une diversité des publics et des critiques, de leurs attentes et de leurs exigences. Il est fréquent, dès lors, qu'un opéra salué à Milan soit mal reçu à Rome et plus encore à Naples, que sa propre tradition lyrique encore très vivace situe dans un autre champ⁴⁵. Encore la première de *Nabucco* y a-t-elle lieu au terme d'interminables difficultés qui menacent la production et font écrire au journal napolitain *Il Lume a gas* qu'il « y a des fatalités auxquelles il est impossible de se soustraire [et qu']il semble que l'on ne doive jamais entendre *Nabucco* à Naples⁴⁶ ». De fait, alors que l'ensemble de la production est prête, le metteur en scène bloque les représentations pendant plusieurs jours, le

temps que son contrat soit régularisé. Cela ne suffit pas à expliquer que la presse napolitaine soit la seule à réserver un accueil très froid à la première de *Nabucco* au théâtre San Carlo, qui a lieu plus de six ans après sa création à la Scala, le 22 mars 1848 : *Il Lume a gas* le qualifie d'« œuvre insignifiante » d'où le public est « sorti sans qu'une seule note l'ait ébranlé, attendri ou enflammé⁴⁷ ».

Le « Chœur des esclaves » n'est pas absent de ce sévère compte rendu, mais il n'est évoqué qu'au passage, avec une ironie mordante puisque le chroniqueur relève que « les Hébreux [y] apparaissent sur les rives de l'Euphrate, enchaînés et contraints au travail – un travail d'un genre nouveau qui peut se faire enchaîné⁴⁸ ».

Cette chronique au vitriol montre aussi que les critiques se lisent les uns les autres et que les réceptions dans les différents théâtres lyriques sont connectées. Les triomphes des premières milanaise et parisienne ont été commentés dans la presse européenne et les attentes en sont transformées.

Certes, le succès de la création n'a pas été compris partout du premier coup. La revue dominicale *La France musicale*, qui affirme d'abord que la représentation du 9 mars 1842 « a été reçue très froidement par le public de la Scala⁴⁹ », réécrit l'histoire de la même soirée lorsque l'œuvre arrive à Paris – en se trompant, au passage sur la date :

Nabucho fut joué à la Scala vers la fin de la saison d'automne de 1841. Écrit pour la Strepponi, Ronconi et Dérivis. Ces artistes étaient rappelés chaque soir plus de trente fois sur la scène. On le donna sept jours de suite, et l'enthousiasme allait croissant quand arriva la fin de la saison⁵⁰.

Si le récit de la même soirée diffère de manière aussi frappante à trois ans d'intervalle, c'est que le contexte et le

statut de Verdi dans l'Europe lyrique ont largement changé : selon le principe immuable que l'on ne prête qu'aux riches, le même journal peut changer un piteux échec en succès retentissant par la seule magie de la réécriture et réinventer un événement prémonitoire qui lui avait totalement échappé sur le coup.

Parce que les critiques croisées opèrent comme une caisse de résonance à l'échelle européenne, la réception d'une œuvre ne se limite pas à sa diffusion de l'Italie vers le reste du monde. Les phénomènes de retour, qui s'opèrent quand les critiques se lisent et s'influencent les uns les autres, ont ainsi un rôle fondamental en Italie. La critique et le public milanais sont ainsi sensibles à la réception des œuvres hors d'Italie, le succès d'un soir pouvant être soit amplifié, soit rétréci, selon qu'il se reproduit ou non à l'étranger. C'est ce que saisit le fondateur de *La France musicale*, Léon Escudier, dans une lettre à son frère, Jules Maurel, qui dirige la revue avec lui :

Le succès de *Nabuchodonosor* à Paris a eu un immense retentissement en Italie où Verdi n'a plus maintenant que des admirateurs ; les envieux – car lui aussi a des envieux ! – gardent le silence, et il n'y a qu'une voix pour le proclamer un génie de premier ordre⁵¹.

Il faut faire la part, bien entendu, du francocentrisme si caractéristique de la critique musicale parisienne. *Le Moniteur universel* ne voit-il pas en Verdi « un génie contraint, enchaîné par les habitudes italiennes [qui] ne trouvera toute sa force dans la liberté » avant de conclure que « cette liberté féconde, la scène française seule peut la lui offrir⁵² » ? Pour autant, il est certain que l'adoubement d'une œuvre à l'étranger est un puissant facteur d'affirmation sur la scène nationale et que l'exportation du succès de *Nabucco* à Paris, mais aussi

à Londres, Madrid, Vienne et même New York, est pour beaucoup dans le statut qu'acquiert Verdi en Italie au cours des années 1840.

C'est après ce détour couronné de succès que l'opéra arrive à Naples. Aucun critique ne peut plus ignorer les lauriers tressés à l'œuvre et à son compositeur à travers le monde et celui du *Lume a gas* se positionne d'emblée dans un réseau de réception, comme c'était du reste le cas de celui du *Morning Post* à Londres. En même temps qu'il confirme les limites d'une approche nationale de la réception musicale, ce constat peut expliquer la sévérité du jugement porté à Naples. Celui-ci apparaît en effet comme une manière d'affirmer la singularité de la ville plutôt que de prendre acte de la marginalité qu'elle révèle pour un théâtre découvrant une œuvre à la mode après Cuba et Buenos Aires.

Au-delà des spécificités de la rivalité entre Naples et Milan pour le primat de l'art lyrique, *Nabucco* est loin de faire l'unanimité dans la presse européenne. Tout le monde, certes, n'est pas aussi péremptoire et mal inspiré que le chroniqueur de la *Revue et gazette musicale de Paris*, lequel se contente de noter dans un entrefilet laconique qu'« il paraît probable [...] que *Nabuchodonosor* n'aura pas, parmi nous, une existence aussi longue que son nom⁵³ ». Étienne-Jean Delécluze est plus spirituel dans le *Journal des débats* lorsqu'il écrit qu'« il n'y a que les inscriptions cunéiformes rapportées de Ninive qui soient plus difficiles à expliquer que l'espèce de fable comprise dans ces quatre actes⁵⁴ ».

Des réserves apparaissent également sur la musique de Verdi, qui peine à séduire les critiques les plus sévères : on lui reproche de malmenager les chanteurs, de manquer de sens harmonique, ou de pratiquer des sauts d'intervalles disharmonieux et exigeants pour les chanteurs. Le journal littéraire *The Athenæum Journal* reproche ainsi à Verdi

de « ne jamais hésiter à forcer les effets et de conduire les chanteurs dans les directions les plus hasardeuses⁵⁵ ». D'une manière similaire, le *Journal des débats*, sous la signature de Delécluze, fait mine de se demander comment un chanteur peut espérer se faire entendre « lorsqu'[il] se trouve en présence d'un orchestre de soixante, de cent instruments, que le compositeur, pour obéir à la mode, est forcé de faire résonner sur toute l'étendue de leur diapason et avec toute la puissance d'intensité propre à chacun d'eux⁵⁶ ».

Une fois encore, les similitudes entre toutes ces critiques témoignent d'une large diffusion de la presse musicale et d'emprunts réciproques qui contribuent à la réception globale de l'œuvre. Edmond Viel, qui rend compte du spectacle parisien dans la revue musicale hebdomadaire *Le Ménestrel*, regrette ainsi les « sauts d'intervalles » imposés aux chanteurs qui brisent les lignes mélodiques⁵⁷. En écho, le journal cubain *Faro industrial de La Habana* juge *Nabucco* truffé de « sauts [...] d'octaves, de dizaines et même de onzièmes, des interprétations qui ne sont pas pour tous les gosiers⁵⁸ ».

Le même type de similitude peut s'observer sur la critique la plus récurrente à l'égard de la musique de Verdi : son caractère « bruyant » et son usage immodéré des cuivres. *The Athenæum Journal* écrit ainsi avec méchanceté que « le Signor Verdi n'est rien s'il n'est pas bruyant⁵⁹ ». Dans le *Journal des débats*, Étienne-Jean Delécluze « reproche [...] très vivement à M. Verdi le tapage qu'il a introduit dans son opéra⁶⁰ ». Quant à l'hebdomadaire américain *The Albion*, il conclut sans ménagement que « Verdi aime le bruit, il se délecte dans le vacarme et tout est sacrifié aux fanfaronnades et à la confusion⁶¹ ».

Si cette réception unanime ne résulte pas forcément d'un phénomène d'imitation entre les critiques, il en va autrement

d'un bon mot paru pour la première fois dans la *Revue et gazette musicale de Paris* :

En sortant de la première représentation, sous le coup de cette musique cuivrée à hautes doses, de cette musique de la force de quarante chaudronniers, un amateur connu par son goût délicat, et par une multitude de chefs-d'œuvre dans le style lapidaire et monumental, laissa échapper cet impromptu que nous nous faisons un plaisir de reproduire :

*Vraiment l'affiche est dans son tort ;
En faux on devrait la poursuivre.
Pourquoi donc annoncer Nabucodonosor,
Quand c'est Nabucodono-cuivre*⁶²

L'allusion sibylline à l'auteur de « chefs-d'œuvre dans le style lapidaire et monumental » ne permet pas d'attribuer clairement la citation, mais il s'agit là, semble-t-il, de la première publication de ce quatrain satirique. En revanche, il est intéressant de la voir reprise par le grand encyclopédiste Pierre Larousse dans l'article « Nabuchodonosor » de son *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* en 1876⁶³, mais aussi de la retrouver dans la presse argentine au lendemain de la représentation du 22 août 1850 au théâtre de Buenos Aires⁶⁴. La circulation d'un simple bon mot témoigne une nouvelle fois de ce que la circulation des journaux et de leurs critiques accompagne et même souvent précède la circulation des œuvres elles-mêmes.

La synthèse de ces différents aspects de la réception de *Nabucco* permet d'avancer dans l'histoire de l'émergence du « Va' pensiero » comme pièce maîtresse de l'œuvre : s'il n'a fait l'objet d'aucun rappel lors de ses différentes créations, le morceau a été remarqué, son origine biblique a été soulignée et le raffinement de sa mélodie apprécié. L'ensemble de

l'œuvre a connu un succès retentissant partout en Europe, même si les critiques sont plus partagées : nombre d'entre elles s'accordent pour souligner l'importance des chœurs dans l'économie générale de l'œuvre et le mérite qui en revient non seulement au compositeur mais aussi aux choristes et à leur chef. En revanche, le volume sonore de l'orchestre et des chœurs, la place des cuivres, les excès de *fortissimo* font l'objet de réticences nombreuses. Sans céder à la téléologie, on devine là un terreau favorable à la canonicisation du morceau qui, tout en faisant la part belle au chœur, a recours à toute la palette des nuances musicales et où cuivres et percussions se font les plus discrètes. En revanche, ni en Italie ni ailleurs, la possible identification des Hébreux enchaînés au peuple italien n'est envisagée. Faut-il y voir un effet de la censure ?

Censure, transposition : une circulation difficile

L'étude minutieuse et transnationale de la réception de *Nabucco* confirme sans ambiguïté la conclusion de Roger Parker : personne, dans aucun pays, ne fait état d'une possible lecture métaphorique du « *Va' pensiero* ». Une dernière objection reste à examiner avant de montrer qu'une lecture patriotique du succès de l'œuvre reste possible à condition de redéfinir le sens que l'on donne à ce terme : la place dans ce silence de la censure, que Stendhal qualifie de « despotisme minutieux qui depuis deux siècles enlace et étouffe le génie italien⁶⁵ ».

Dans la réception d'un air par le public européen du XIX^e siècle, la censure peut intervenir à deux niveaux distincts. Elle est susceptible de jouer un rôle en amont de la première de l'œuvre – soit directement au cours du processus créateur, sous la forme d'une autocensure, ou auprès des

théâtres qui doivent faire valider par l'autorité de censure tous les livrets proposés à la scène –, ou bien plus tard, dans la presse qui rend compte de la réception. La deuxième hypothèse peut rapidement être écartée dans le cas d'un succès transnational : si le contrôle auquel est soumise la presse permet de réécrire une chronique jugée subversive, les canaux de diffusion de l'information sont déjà trop nombreux pour espérer empêcher le récit d'une représentation tumultueuse de passer les frontières. Il se trouve d'autres exemples d'incidents antiautrichiens minimisés, voire tus, dans la presse lombarde mais dont l'écho se retrouve partout en Europe. La première hypothèse est plus difficile à réfuter, même si, on va le voir, elle ne résiste pas davantage à l'analyse.

Le poids de la censure dans la vie des théâtres lyriques de l'époque est indéniable⁶⁶. Verdi ne fait pas exception et une littérature importante s'est développée sur un compositeur comparant lui-même dans une lettre à la comtesse Maffei ses rapports avec la censure depuis *Nabucco* à « seize années de galère⁶⁷ ». Quant à Solera, ses biographes mettent également en scène sa résistance à la censure, à l'instar de Raffaello Barbiera qui livre, sans en donner la source, l'anecdote suivante :

Le comte Bolza, le tristement célèbre commissaire de la police autrichienne, voyant que quelques expressions de ses livrets excitaient trop les Milanais, avait ordonné à Solera de les retirer. « Ce sera fait ! » répondit Solera de sa voix de basse profonde, et, tout de suite après, à ces paroles patriotiques il en ajoutait d'autres plus vives et plus patriotiques encore, tout cela avec désinvolture⁶⁸.

La censure occupe une place centrale dans le processus de canonisation post-unitaire de tous les héros du Risorgimento

et cet aspect doit lui aussi en passer par un processus de démythification. Pour autant, l'hypothèse d'une intervention même minime de la censure dans l'élaboration de *Nabucco* ou dans le récit de sa réception mérite d'être prise au sérieux.

La circulation transnationale d'une œuvre rend l'enjeu de la censure d'autant plus complexe. D'un côté, les œuvres dont le succès franchit les frontières sont souvent celles qui résistent le mieux à la censure : il n'existe en effet aucun référentiel international de la censure et des passages coupés dans un pays peuvent réapparaître dans un autre, surtout lorsque les extraits incriminés portent sur des enjeux dont le caractère subversif s'estompe avec la distance. Chaque État organise la censure selon ses normes et son organisation propres : dans la plupart des États italiens, il existe une commission des théâtres placée sous l'autorité du ministère de la Police, à laquelle tous les auteurs doivent soumettre leurs œuvres avant leur création⁶⁹. En Angleterre, la conformité des pièces est vérifiée par un « examinateur des pièces », représentant du lord-chambellan, inamovible statutairement et doté d'un véritable pouvoir discrétionnaire malgré ses liens étroits avec la reine, ainsi qu'avec les autorités policières et religieuses⁷⁰. En France, enfin, la censure relève directement du ministère de l'Intérieur⁷¹.

En confrontant les différentes versions d'œuvres plusieurs fois réécrites, comme le *Guillaume Tell* de Rossini, on ne peut certes pas dire avec certitude à quoi elles auraient ressemblé en l'absence de censure, mais on peut deviner quels passages posaient problème dans quel pays. En sens inverse, la circulation des œuvres fait apparaître de nouvelles censures, ce qui fait écrire à *La France musicale* en 1846 à propos de *La Favorite* de Donizetti, créée à Paris sur un livret français d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz et donné en Italie dans des versions expurgées successivement à Padoue en 1842 sous le titre de *Leonora di Gúzman* en

1842, puis à la Scala dans une version à nouveau remaniée intitulée *Elda*, en 1843 :

La plus grande partie des théâtres d'Italie font une œuvre de vandalisme lorsqu'ils montent des ouvrages écrits à l'étranger, surtout ceux d'origine française. Si ce n'est pas la censure, c'est la Direction, si ce n'est ni la censure ni la Direction, c'est le maestro concertante qui mutile, qui massacre le libretto et la partition⁷².

Un constat s'impose qui n'est qu'apparemment paradoxal : les difficultés de Verdi avec l'autorité autrichienne ont plutôt eu tendance à s'accumuler avec le succès : l'importance prise par le compositeur dans le paysage lyrique italien accroît certes son pouvoir de négociation avec les théâtres et la censure, mais sa notoriété nouvelle en fait aussi l'objet d'une surveillance particulière, qui n'était pas de mise lors de la première de *Nabucco*.

Le plus souvent, cette censure prend deux formes : soit le retrait de termes ou d'expressions considérées comme subversives, soit le dépaysement de l'intrigue dans un contexte plus éloigné dans l'espace ou le temps afin d'éviter les identifications à des problématiques contemporaines. Cette dernière pratique plaide fortement pour une lecture métaphorique de différentes œuvres : le public est habitué aux dépaysements et la critique s'y trompe rarement.

LA TRANSPOSITION, OUTIL POUR CONTOURNER LA CENSURE OU OUTIL DE CENSURE ?

Nabucco subit plusieurs formes de censure au cours de son périple européen. L'Angleterre est le seul pays à lui imposer un dépaysement accompagné d'un changement de titre puisque l'œuvre est d'abord créée à Her Majesty's Theatre le 3 mars 1846 sous le titre de *Nino, Re d'Assiria*, puis repris

à Covent Garden en 1850 sous le titre *Anato*⁷³. À chaque fois, ce changement de titre est assorti d'une modification purement symbolique de lieu puisque Babylone est remplacée par l'Assyrie. Le *Times* explique cette modification dès la première :

Conformément au sentiment des Anglais pour lesquels il est inconvenant de représenter sur scène les sujets bibliques, les malheurs de Nabuchodonosor, qui constituaient le sujet de l'œuvre initiale, ont été transposés vers Ninus, l'ancien roi d'Assyrie, et l'opéra est donc renommé *Nino*⁷⁴.

La raison est donc religieuse et non politique, comme le confirme du reste l'absence totale de modifications du livret outre-Manche, à l'exception du nom de son personnage principal⁷⁵. C'est ainsi que les fameux jardins suspendus de Babylone deviennent les jardins suspendus de Ninive, sans que personne ne s'en émeuve. Cette censure guère clairvoyante et moins efficace encore est d'ailleurs moquée dans le reste de l'Europe, par exemple dans la revue suisse *Bibliothèque universelle* :

Qui pourra jamais dire en quoi le nom de *Nabucco* est dangereux pour la paix publique ? Il paraît pourtant qu'il l'est. L'opéra de Verdi qui porte ce nom ne put être joué qu'à condition de changer de titre. On l'appela *Nino* et *Nino* ne fut pas jugé subversif. Un physiologiste aurait une curieuse étude à faire sur l'état mental d'un homme qui croit avoir des raisons politiques de préférer *Nino* à *Nabucco* pour le titre d'un opéra⁷⁶.

Parallèlement à la production de *Nino* à Her Majesty's Theatre, est publié le livret italien accompagné d'une traduction intégrale en anglais. L'examen du « Chœur des esclaves »

dans cet ensemble s'y révèle instructif : le dépaysement de l'œuvre conduit à transformer certains vers, au détriment, parfois, des règles prosodiques : les « rives du Jourdain » deviennent les « rives de l'Euphrate », les « tours de Sion » sont remplacées par celles de Babylone. Plus intéressant, le « Seigneur » invoqué à la fin de l'extrait, référence trop directe au monothéisme, a laissé la place à un « ciel » bien plus vague, qui permet depuis le XVII^e siècle d'amalgamer tradition chrétienne et contexte antique. Ces menues modifications suffisent au *Morning Post* pour chercher dans le chœur une réminiscence des « hymnes d'Isis » et oublier le « Super flumina Babylonis⁷⁷ ».

VERDI, NABUCCO ET LE DROIT D'AUTEUR

Si la France se gargarise d'un régime de censure moins strict que celui de l'Angleterre, la création de *Nabucco* à Paris n'en est pas moins précédée d'intenses tractations qui menacent sa tenue. Le problème ne vient pas cette fois de la dimension subversive ou religieuse du livret mais d'un problème de droit d'auteur.

Au moment de la première, la presse se félicite de l'origine française du livret et ne manque pas de rappeler qu'avant d'être d'inspiration biblique, la trame de *Nabucco* est « tirée d'un drame de l'Ambigu ». Cette origine française ne relève pas seulement de l'affirmation de la suprématie française dans l'inspiration littéraire – d'après l'évaluation de Carlotta Sorba, près de la moitié des livrets d'opéras italiens sont alors tirés d'œuvres françaises⁷⁸. Cette habitude de puiser dans la littérature étrangère s'est construite en marge du droit : le droit d'auteur est à l'époque une notion juridique récente, et très peu coordonnée à l'échelle internationale – la formalisation d'un droit d'auteur au-delà du cadre national ne prend forme qu'avec le Congrès de la propriété littéraire

et artistique qui s'est tenu à Bruxelles en 1858, puis la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, signée le 9 septembre 1886⁷⁹.

Dès lors, le retour en France d'une œuvre adaptée à l'étranger soulève des difficultés que même Augustin-Charles Renouard, auteur en 1838-1839 d'une somme sur la question, n'a pas envisagées⁸⁰. Un entrefilet publié dans *La France musicale* quelques jours avant la première fait cependant état d'un « veto » des « auteurs de la pièce française » ; le théâtre a même dû prévoir, en cas d'échec de la négociation avec les auteurs, de remplacer la première de *Nabucco* par une reprise de *La Gazza ladra* de Rossini⁸¹. *La Revue et gazette musicale de Paris* nous apprend toutefois quelques jours plus tard qu'un arrangement financier a été trouvé et que les auteurs ont accepté de lever leur veto moyennant le versement d'une somme de 1 000 francs par le directeur du Théâtre-Italien⁸². Le sujet paraît d'ailleurs bien dérisoire au chroniqueur de *La Presse* qui le traite avec ironie :

Les auteurs du mélodrame étaient assurément pleins de modestie en réclamant la fable de *Nabucco* comme leur propriété ; *Nabucco* offre des situations bien coupées pour la musique, un développement de masses chorales très heureux ; mais le vrai collaborateur qui cependant n'a rien réclamé, c'est le prophète Daniel. C'est à lui que M. Vatel aurait dû payer des dommages-intérêts, si tant est qu'il y ait quelqu'un de lésé dans tout cela⁸³.

Il n'en demeure pas moins que le succès de *Nabucco* aiguise les appétits et que chacun s'efforce de faire valoir ses droits, à l'instar de l'éditeur italien de Verdi, Giulio Ricordi, qui fait paraître dès le 14 août 1842 un avis rappelant qu'il est l'unique propriétaire de la partition, dans sa

version orchestrale comme dans ses adaptations pour piano, ainsi que du livret⁸⁴.

Ce n'est pas la seule fois où Verdi se trouve confronté au problème du droit d'auteur. Ainsi, *I Lombardi* a fait l'objet d'une accusation de plagiat de la part de Giulio Pullè, librettiste d'une adaptation concurrente de la même pièce par le compositeur Costantino Quaranta. Pullè ne s'en prend pas seulement à Francesco Maria Piave, qu'il accuse d'avoir pioché dans ce livret jamais porté sur scène ; il s'efforce de démontrer que Temistocle Solera est coutumier du plagiat. Il s'en explique dans un article publié par *Il Gondoliere*, en montrant en particulier combien le livret d'*I Lombardi* a emprunté de vers à ses prédécesseurs⁸⁵. La réponse de Solera, publiée dans *Il Pirata* est révélatrice du rapport tout personnel que le librettiste entretient avec le plagiat, mais aussi, de façon plus générale, de la persistance de pratiques d'Ancien Régime en matière d'emprunts artistiques :

Votre mémoire, plus fidèle que la mienne, en fouinant çà et là dans des vers qui n'étaient pas de moi mais de quelque énumérateur de syllabes, pourra bien fournir un passe-temps aux malveillants, mais elle ne pourra pas me priver du titre d'auteur d'un fort long drame musical, dont les nombreuses situations qui ont offert des nouveautés au maestro, ont dû me coûter bien des peines et du travail⁸⁶.

La polémique, d'ailleurs, ne s'arrête pas là : Giulio Pullè renonce à l'écriture de livrets, mais c'est son fils Leopoldo, lui-même auteur de théâtre puis homme politique, qui consacre en 1899 un essai complet à la question du plagiat en art dans lequel il revient sur la querelle de son père avec Solera⁸⁷.