

Dante et la musique du XIX^e siècle

Hélène Cao

« Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie. »

(Victor Hugo, « Après une lecture de Dante », *Les Voix intérieures*, 1837)

Mis en musique par les madrigalistes de la fin de la Renaissance, Dante entra ensuite dans un purgatoire dont il sortit seulement au début du XIX^e siècle. En 1805, le *Canto XXXIII di Dante* de Nicola Zingarelli inaugura une longue série de compositions d'après l'écrivain florentin. Toutefois, seule une partie de l'œuvre de Dante rencontra la sensibilité romantique : les musiciens choisirent presque toujours la *Divine Comédie* ; dans cet *opus magnum*, ils privilégièrent l'*Inferno*, dont ils retinrent le plus souvent l'amour tragique de Francesca da Rimini (chant V).



DANTE, HÉRAUT DU ROMANTISME

Les musiciens négligèrent l'exilé politique (Dante dut quitter Florence pour toujours en 1302, après la prise du pouvoir par les Guelfes noirs). Ils ne s'occupèrent pas non plus de ses spéculations philosophiques, antidote à la disparition de Béatrice : si l'amour ruiné par la mort les bouleversa, ils laissèrent de côté la passion d'un savoir total, thème qu'ils associèrent plutôt à Faust. Cette vision rejaillit sur la façon dont ils perçurent Béatrice. En 1837, Liszt écrivait au sujet de la *Divine Comédie* :

Dans ce poème immense, incomparable, une chose m'a toujours singulièrement choqué, c'est que le poète ait conçu Béatrix, non point comme l'idéal de l'amour, mais comme l'idéal de la science. Je n'aime point à trouver dans ce beau corps transfiguré l'esprit d'une docte théologienne, expliquant le dogme, réfutant l'hérésie, discourant sur les mystères. Ce n'est point par le raisonnement et la démonstration que la femme règne sur le cœur de l'homme ; ce n'est point à elle à lui *prouver* Dieu, mais à le lui faire pressentir par l'amour, et à l'attirer après elle vers les choses du ciel. C'est dans le sentiment et non dans le savoir qu'est sa puissance : la femme aimante est sublime ; elle est le véritable ange gardien de l'homme.

Sœur de la Gretchen goethéenne, Béatrice devient une autre incarnation de « l'éternel féminin ».

La descente de Dante aux Enfers captive évidemment un siècle fasciné par le fantastique, avide de tableaux spectaculaires justifiant des innovations harmoniques et orchestrales. Mais le goût du pittoresque s'accompagne d'une interrogation sur le destin du monde et de l'homme, d'une angoisse devant l'inconnu et le futur. Cette inquiétude existentielle, qui perce sur la scène lyrique, transparait plus encore hors du théâtre. Il n'est pas fortuit que Gustav Mahler nomme le finale de sa *Symphonie n° 1* (1888, révisée en 1893-1896) « *Dall'Inferno al Paradiso* » et le décrive comme « l'explosion brutale et désespérée d'un cœur profondément meurtri » (précisions supprimées plus tard par le compositeur). Par ailleurs, la trajectoire de l'enfer vers le paradis est assimilée à la quête de l'idéal, Dante incarnant l'artiste romantique, comme en témoignent les derniers vers d'« Après une lecture de Dante » de Victor Hugo :

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré !
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,
Vous nous montrez toujours, debout à votre droite,
Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit : Continuons.

Quant à la dimension religieuse de la *Comédie* (à laquelle Boccace apposa l'adjectif « divine », absent de l'original), elle répond au besoin d'une spiritualité à la marge des dogmes officiels, dont se font l'écho le *Magnificat* qui conclut la *Dante-Symphonie* de Liszt (1856-1857), les *Laudi alla Vergine Maria* sur le dernier chant du *Paradiso*, troisième des *Quatre Pièces sacrées* de Verdi (1889-1890).



LA DIVINE COMÉDIE, INÉPUISABLE SOURCE D'INSPIRATION

Tanto gentile e tanto onesta, pièce pour piano de Liszt d'après un sonnet de la *Vita nova*, est l'une des rares partitions qui ne trouve pas sa source dans la *Comédie*, dont quelques figures attirèrent plus particulièrement les musiciens. On songera à Pia de' Tolomei (chant V du *Purgatorio*), à l'origine de quatre opéras (l'un de Donizetti, en 1837), à Ugolino della Gherardesca (chant XXXIII de l'*Inferno*) et, bien sûr, à Francesca da Rimini. Le tyran pisan Ugolino offrait l'horreur sanglante dont l'époque était férue, puisqu'on raconte – à la suite d'une mauvaise interprétation d'un vers de Dante – qu'il mangea ses propres enfants. Ce sombre personnage inspira le *Canto XXXIII di Dante* de Zingarelli (pour quatre sopranos et trio à cordes, maintenant perdu), l'opéra *Ugolino, oder Der Hungerturm* d'Ignaz Xaver Seyfried (1821), *Il conte Ugolino* de Donizetti (cantate pour basse et piano, 1828). Dante en personne se retrouve notamment chez Benjamin Godard, dans l'opéra d'Alexandre Massa *Le Dante* (1868), la mélodie de William Chaumet *Dante au tombeau de Béatrice* (1877), le poème symphonique de Max d'Ollone *La Vision de Dante* (1899). Ajoutons *Françoise de Rimini*, opéra d'Ambroise Thomas où Dante et Virgile, en enfer, assistent au drame de Paolo et Francesca (1882).

Entre 1804 et 1857 (année de l'achèvement de la *Dante-Symphonie* de Liszt), Francesca da Rimini inspire plus de vingt opéras, rien qu'en Italie (Carlini en 1825, Mercadante en 1830-1831, Maglioni en 1840, etc.). Par la suite, elle franchit les frontières, adoptée en Allemagne par Hermann

Goetz (1877), en France par Marius Boullard (opérette de 1876) et Ambroise Thomas. Bien que l'existence de Francesca et sa relation avec son beau-frère Paolo soient avérées, la réalité fut bien en deçà de l'image dantesque d'un amour absolu, échappant dès lors au péché. Image également d'une douleur insondable, condensée dans la plainte de la jeune femme maintes fois mise en musique : « Il n'est pas de douleur plus grande que de se souvenir des jours heureux dans le malheur. » Geste révélateur, Rossini inclut ces vers dans l'acte III d'*Otello* (1816), chantés par un gondolier qui laisse pressentir à Desdemona son destin funeste.

Francesca, seule femme à prendre la parole dans *l'Inferno*, cristallisa l'attention des musiciens également parce qu'elle apparaît dans un épisode possédant un potentiel dramatique. Lorsque les romantiques portèrent l'histoire à la scène lyrique, ils lui imprimèrent les conventions de l'époque (on peut en dire autant des opéras sur Pia ou Ugolino). La partition d'Ambroise Thomas contient des airs, ensembles et chœurs, ainsi que les pièces de genre attendues (musique militaire, prière, ballet). Exception qui confirme la règle, Rossini se réfère à Dante dans un acte où il s'écarte des habitudes de son temps avec une audace remarquable, abandonnant les structures formelles de l'*opera seria* au profit d'un discours continu.



DANTE ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Les compositeurs adaptèrent Dante mais mirent assez peu ses vers en musique. Ils le placèrent de surcroît au cœur de leur réflexion sur la poétisation de la musique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que se développait le genre du poème symphonique, Dante suscita de nombreuses œuvres instrumentales. Elles sont presque toutes oubliées de nos jours en dépit d'indéniables réussites, comme *The Passing of Beatrice* de William Wallace (1892). Tchaïkovski et Liszt ont résisté à l'épreuve du temps. Quelques années après l'achèvement de sa « fantaisie symphonique » *Francesca da Rimini* (1876), Tchaïkovski estima néanmoins qu'il était resté

à la surface du sujet. En effet, l'ouragan de l'enfer (dans les deux parties extrêmes) et le lyrisme de la partie centrale ne sont point sans rappeler *Roméo et Juliette*, son « ouverture-fantaisie » de 1869. Plusieurs critiques et compositeurs dénoncèrent l'incongruité d'inflexions trop russes. Cependant, l'évocation de l'enfer (marquée par les gravures de Gustave Doré qui impressionnèrent Tchaïkovski) dicta des dissonances et une instabilité harmonique que le musicien n'aurait peut-être pas imaginées sans ce sujet.

Dante fut l'un des fils conducteurs de la création lisztienne. « Si je sens en moi la vie nécessaire et la force, j'entreprendrai une œuvre symphonique fondée sur Dante puis une autre sur Faust », déclarait le compositeur dès 1839. Rappelons le véritable titre de ladite *Dante-Symphonie* : *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (« Une symphonie sur la Divine Comédie de Dante »), qui met en avant l'œuvre littéraire, pas le nom de son auteur. À chacune des grandes parties du poème (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) correspond un mouvement, le dernier contournant le verbe dantesque au profit du *Magnificat* liturgique, chanté par des voix de femmes (ou d'enfants). Dans le premier mouvement, la voix de Dante résonne *in absentia*, quelques vers de l'*Inferno* étant inscrits au-dessus de la ligne mélodique instrumentale.

En 1861, Liszt acheva *Après une lecture du Dante*, inséré dans la *Deuxième Année de Pèlerinage*. Il avait au départ envisagé le titre *Paralipomènes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique*, signe qu'il considérait sa pièce pianistique comme un « supplément » à l'œuvre de Dante, non comme une illustration, et qu'il ambitionnait de lui donner une ampleur orchestrale. Le substrat littéraire conduisit à l'élaboration d'une forme émancipée des schémas préétablis (bien que subsistent quelques traces de forme sonate) et à des audaces de langage sans équivalent à l'époque (soulignons en particulier l'importance du triton). Dante « trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir », supputait Liszt dans une lettre à Berlioz en 1839. Tout au long du XIX^e siècle, l'auteur de la *Divine Comédie* sut ainsi satisfaire le besoin de divertissement du public bourgeois, et nourrir des aspirations métaphysiques qui appelaient un renouvellement du style et des formes.

LE RÊVE DU DANTE

Première Partie

L' ENFER

APPARITION DE VIRGILE

Op. 18. *Andante.*

DANTE.

VIRGILE.

Andante.

PIANO.

fff *dim.* *p* *creac.* *f*

VIRGILE (parlant à Dante endormi) *And^{te} tranquillo.*

Dan - te,
And^{te} tranquillo.
m.g.

v c'est cho - se bien fra - gi - le,

Un extrait de la réduction pour piano de *Dante*.
Collection particulière.

A page from the vocal score of *Dante*.
Private collection.