

Parcours de l'œuvre

Gérard Condé

Le charme immédiat qui se dégage des œuvres de Benjamin Godard contraste avec le portrait d'un artiste en marge du courant dominant qu'Alfred Bruneau traça au lendemain de sa mort prématurée :

Cette sorte d'exil volontaire, ce refus de participer à aucune communion intellectuelle l'avaient rendu terriblement mélancolique. Toujours vêtu d'une longue et triste redingote noire, il passait dans la rue, raidissant sa grande taille, portant haut la tête et dardant un regard fixe, ainsi que certains jeunes prêtres angoissés, torturés. Sa démarche automatique, ses gestes saccadés, sa maigre silhouette, sa figure osseuse et ravagée où poussait une barbe rare, ses cheveux drus s'échappant du chapeau, faisaient se retourner les promeneurs, intéressés et inquiétés à la fois par ce singulier homme sombre.

(Gil Blas, 11 janvier 1895)

Godard se targuait en effet de n'avoir jamais ouvert une partition de « ce bon monsieur Wagner » selon sa propre expression. Ses maîtres étaient Beethoven, Schumann et Mendelssohn ; il n'en voulait pas d'autres. Dans les années 1880-1890, où le wagnérisme embrasait l'intelligentsia parisienne, son orientation esthétique paraissait scandaleusement réactionnaire.

Malgré des dons supérieurs et de solides études d'écriture au Conservatoire dans la classe d'Henri Reber, il échoua deux fois au concours du Prix de Rome puis, les revers de fortune de son père le mettant dans

l'obligation de vivre de sa musique, sa production s'accéléra à un rythme de plus en plus effréné, offrant à ses contemporains l'image d'un musicien de talent qui dilapidait ses ressources au gré d'une prolixité complaisante dépourvue de cette haute exigence artistique, telle que la concevaient les disciples de Wagner ou de César Franck : « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? » Or la principale qualité de la musique de Benjamin Godard, dans ses nombreuses pages vocales, ses *Études* pour piano, sa musique de chambre, ses concertos, ses œuvres lyriques ou ses symphonies, est d'offrir à l'auditeur des mélodies avenantes, aux rythmes nets, harmonisées sans recherche ostentatoire (mais plus subtilement qu'il n'y paraît), au sein de structures formelles aisément intelligibles, globalement prévisibles sans l'être tout à fait. Un idéal mozartien, au fond, tel que Gounod le prêchait alors dans le désert des salons wagnériens. Godard est un musicien de la « ligne claire » comme Massenet qui, dans *Mes Souvenirs*, ne craint pas d'évoquer « le cher grand musicien, qui fut un vrai poète dès son enfance, aux premières mesures qu'il écrivit ! Qui ne se souvient de ce chef d'œuvre, *Le Tasse* ? » Cette symphonie dramatique, couronnée par un Prix de la Ville de Paris, avait valu à Godard sa première consécration en 1878. La résurrection de cet ouvrage, tenu pour le meilleur qu'il ait écrit, reste à programmer, mais est désormais rendue possible par la découverte récente de la partition d'orchestre aux États-Unis, longtemps déclarée perdue. Tel n'est pas le cas de *Dante* inspiré par la vie d'un autre poète italien, et créé sur la scène de l'Opéra-Comique le 13 mai 1890.

L'accueil du public, plutôt favorable, contraste avec la sévérité presque unanime d'une presse qui se croyait habilitée à juger selon les critères wagnériens ; il faut donc faire la part des choses. Peut-être la distribution ne répondait-elle pas aux sérieuses exigences de la partition. Selon Arthur Pougin dans *Le Ménestrel* du 18 mai, la tessiture de Béatrice, un peu haute pour Cécile Simonnet (créatrice rayonnante du rôle de Rosenn dans *Le Roi d'Ys*) trop souvent couverte par « les fureurs d'un orchestre désordonné », la tendance du ténor Étienne Gilbert, doté d'un aigu puissant, à crier plus qu'à articuler et celle du baryton Paul Lhérie, à jouer

« les traîtres de mélodrame avec des mouvements de corps, des roulements d'yeux, des excès de geste » étaient encore surpassés par le burlesque de la mise en scène...

La dédicace de la partition « au Maître Ambroise Thomas » est un hommage déférent à *Françoise de Rimini*, ultime production dramatique du compositeur de *Mignon*, tièdement accueillie en avril 1882. Alors que le livret de son illustre aîné donnait à voir, en flash-back après un prologue infernal, les amours et la mort de Paolo et Francesca dans le contexte historique, celui de *Dante* se nourrit d'épisodes romancés de la vie du poète empruntés à Boccace et à la *Vita nova*. L'allusion à la *Divine Comédie* (réduite à deux volets : l'Enfer, le Paradis) se limite au *Rêve de Dante* qui occupe la dernière partie de l'acte III.

Camille Bellaigue, dans la *Revue des deux mondes*, n'a pas ménagé ses critiques sur « une œuvre inutile et imprudente ; œuvre faite à la hâte et à la légère ; indigne d'abord et surtout du redoutable nom qu'elle porte ». Ce faux procès relève d'une conception réductrice de l'œuvre et de la personnalité du poète, résumée dans ce qu'on entend trop souvent par « dantesque ». D'une insondable profondeur de pensée, d'une conception d'ensemble vertigineuse, la *Commedia*, riche de détails familiers, reste un chef-d'œuvre à l'échelle humaine. L'orgueil de l'auteur, élu à parcourir les Enfers où nul n'était descendu depuis le Christ puis, sans autre précédent, à gravir la montagne du Purgatoire jusqu'au faite du Paradis où il laissera le lecteur aux marges d'une vision indescriptible, serait insupportable s'il n'entrait dans cette fiction une naïveté assumée extrêmement touchante et une savoureuse connivence ludique. Certes, le livret dont Édouard Blau (secondé par sa collaboratrice régulière, Simone Arnaud) eut l'initiative, prend des libertés avec ce qu'on sait de la réalité historique, mais pas davantage que le poète florentin dans son œuvre et l'on peut se contenter d'en apprécier la légitimité du seul point de vue de la pertinence musico-dramatique.



REGARDS SUR LA PARTITION

Introduit par une alerte progression chromatique, le chœur initial « très franc d'allure, très mouvementé et agréablement dialogué » (selon Ernest Reyer), « très crâne d'allure, plein de mouvement et de chaleur » (Arthur Pougin), « plein d'énergie et d'accent » (Victorin Joncières), plonge l'auditeur au cœur des luttes que se livrent, à Florence, les Guelfes et les Gibelins. Vocalement très tendue à dessein, la harangue inspirée de Boccace qui marque l'entrée en scène du personnage de Dante est aussi le reflet des conflits qui divisaient la France depuis 1870 (« La Patrie est en deuil ») : « Il y a, entre la vie publique de Florence au Moyen Âge et notre vie publique à nous de frappantes analogies » remarque le critique du *Figaro* par allusion au général Boulanger. Le discours que le poète adresse à ses concitoyens (« Le ciel est si bleu sur Florence ») sous forme d'une cantilène à 9/8 accompagnée à la harpe, dont le caractère lumineux et paisible tranche avec ce qui précède, s'enflamme soudain puis retrouve son calme, comme il arrive souvent dans la *Comédie*. On devine une voix de ténor léger, assez tranchante qui, à la réflexion, correspond mieux à la personnalité fougueuse du jeune Alighieri que le stéréotype d'un docte baryton qu'aurait souhaité Joncières :

Si on lui donne un autre aspect que celui sous lequel on a coutume de le voir dans les tableaux, avec sa physionomie austère, sa face glabre, son capuchon et sa grande robe, ce n'est plus Dante.

Le peuple et les chefs des partis n'en restent pas moins divisés quand ils entrent dans le Palais pour élire le nouveau Prieur. Le dialogue entre Dante et Simeone Bardi, fiancé à Béatrice, aurait pu figurer dans *Werther* tant la situation et les caractères semblent proches. Pure coïncidence, l'opéra de Massenet, achevé en 1887, étant encore inédit ? Pas tout à fait puisque Blau a travaillé aux deux livrets. Les paroles de l'arioso de Bardi (« On ne saurait quelles choses lui comparer ») s'inspirent du sonnet XV de la *Vita nova*. L'interprète l'avoue d'emblée « Pour la bien dépeindre, ô poète, c'est ton

langage qu'il faudrait ». Inspiration fluide, expressive, sans redondance et dont le long *sol bémol* aigu final (sur « s'envoler ») devait assurer au baryton sa part d'applaudissements. Le dialogue se poursuit et, après un *a parte* pathétique de Dante, Bardi s'en retourne, accompagné du même motif mordant et implacable avec lequel il était entré ; un motif ambivalent qui le caractérise tout en préparant le désespoir auquel Dante, resté seul, va donner libre cours.

À 23 ans, que pèse la gloire future face à la perte de Béatrice ? L'air est en deux volets : le premier, introverti, obsessionnel, d'une mélancolie profonde, tournant et retournant sur le *la* immuable de la basse, le second, agité, d'une vocalité plus véhémence, où s'exprime la décision de reconquérir la belle. À peine Dante a-t-il quitté la place que Béatrice et sa confidente Gemma (future épouse du poète) sortent de la chapelle. Une couleur pastorale (« L'accompagnement est exquis avec son rythme entrecoupé, qui semble le battement d'ailes de deux colombes » écrit très justement Joncières), une inspiration musicale naïve donnent à leur échange un ton distingué et sensible qui campe les personnages plus sûrement que la mise en scène : Béatrice avoue qu'elle souhaiterait repasser ce seuil dans un linceul puisqu'elle doit renoncer à Dante, le doux complice des jeux de son enfance dont elle se souvient avec une émotion communicative. Tout cela ne s'accorde guère avec le portrait que le poète a dressé d'elle dans ses écrits... Mais, lui ayant à peine adressé la parole de son vivant, n'a-t-il pas pris de plus grandes libertés en la béatifiant dans son œuvre et en dialoguant ainsi à loisir avec Béatrice ?

Le coup de théâtre qui clôt le premier acte va plus loin encore dans la fiction : Dante, élu par ses concitoyens sans s'être présenté, en appelle à sa nature rêveuse pour tenter de se récuser – les ailes de sa ligne vocale en attestent à merveille – et les supplications de plus en plus véhémentes de la foule, l'admonestation patriotique de Bardi « pour être grand, fais ton devoir ! » ne lui font qu'avouer sa faiblesse. L'apparition de Béatrice et ses arguments, progressant de la tendresse enveloppante à l'ardente fermeté « Pour être aimé, fais ton devoir ! » le décident, ouvrant les yeux – comme dans *Werther* – à Gemma-Sophie et à Bardi-Albert qui

s'écrient « Il l'aime encore ! ». Cette scène imaginaire trouve pourtant une certaine justification dans le rôle d'initiatrice (voire de donneuse de leçons) que Dante fera endosser à Béatrice dans l'autre monde. « Rien de plus vulgaire que le chant patriotique de Dante acceptant le pouvoir » déplore Bellaigue peut-être trompé par l'interprétation, car le motif a plus de ressort que de banalité. Les Florentins jurent « d'être à jamais réunis dans une étreinte fraternelle », ce qui fait écrire à Reyher : « Ainsi finit le premier acte, avec accompagnement vigoureusement rythmé de trompettes, de cymbales et de tambour », effet dont il louera plus loin « la riche sonorité produite par l'accompagnement d'orchestre et les voix »...



Quand se lève le rideau du second acte, le motif sombre et menaçant de Bardi (dont s'est nourri l'Entr'acte), a déjà installé une atmosphère sinistre : « Comme sur nous s'est assombri le ciel ! » s'exclame Simeone avant d'avouer « Ce n'est pas seulement sur nous que tout est noir, Ah ! c'est en moi ! » Le faux ami compte sur l'arrivée de Charles de Valois à Florence pour en chasser Dante, mais ne sait à quoi s'en tenir quant à Béatrice, dont il se remémore, note à note, ce qu'elle avait chanté (« Va sans regret » etc.) et qui l'obsède désormais. Un simple récitatif n'aurait pas eu assez de poids pour faire sentir en quoi cette scène contient toutes les données du drame à venir. Aussi un élément récurrent (« Qu'on ouvre à l'étranger les portes de Florence ») qui se grave mieux dans l'oreille justifie l'indication « Air » sur la partition. L'allusion de Bellaigue à un chœur de conspirateurs d'opérette (entre l'Entr'acte et l'Air) laisse penser qu'il a été coupé. On en retrouvera le souvenir plus loin.

Le duo entre Bardi et Gemma a été « accueilli, le premier soir, avec faveur » note Pougin qui attribue le succès au seul talent de la mezzo, Jeanne-Eugénie Nardi dont l'arioso obsessionnel, teinté d'archaïsme « Si ma douleur est amère » qui réitère les lignes descendantes est saillant, en effet. Introduit par un trait de clarinette dont le timbre enveloppant suffit à modifier radicalement l'atmosphère, et qui reviendra plus loin, le duo,

très développé et aux accents d'une véhémence un rien forcée (où le baryton n'est pas en reste), offre une progression remarquable, jusqu'à l'imbrication des protagonistes campant chacun sur leurs positions, mais qui ont l'heureuse idée de sortir pour laisser apparaître Béatrice qui a tout entendu... Désespérée, elle va chercher le réconfort dans une romance. Une romance en 1890 (ou, si l'on veut, en 1288) ? Un choix plus subtil qu'il n'y paraît, pour que l'auditeur sente un lien entre une inspiration musicale rétrospective et l'évocation nostalgique de ce qui aurait dû être et ne sera jamais. À noter qu'en dehors de son caractère coulant et de sa pulsation à 6/8, « Comme un doux nid » aux raffinements discrets d'expression, n'a rien du prototype de la romance classique non modulante, aux couplets identiques clos par le « sanglot » de rigueur.

« Le mouvement alangui, mais très passionné du duo » (Reyer) où Béatrice cède sans se faire prier aux arguments égocentriques de Dante (« C'est me prendre mon génie que me ravir ton amour ! ») ne pèse ni ne pose puis s'envole en une péroraison haletante et lyrique dont Pougin et Bellaigue souligneront la valeur. Le contraste n'est que plus frappant avec le début du Final dont Reyer apprécie « l'allure de fine comédie et les détails d'orchestre ». Si les choses se gâtent avec l'entrée de Bardi, toujours accompagné de son motif et dont les propos sont ponctués (comme déjà dans son duo avec Gemma) par de bruyantes figures de basses (rythmes pointés et triolets en octaves) c'est surtout l'ensemble à 6/8 (« C'en est fait ») suspendant l'action, qui a des airs de déjà entendu ; Godard l'aurait raccourci après la générale. Le sursaut de Dante, le retour des moqueries, l'annonce du bannissement, la vaine tentative de soustraire Béatrice à sa promesse arrachée, redonnent du mouvement avant la chute du rideau.



À l'évidence, la fringante *Tarentelle* dansée qui ouvre le troisième acte (« bien modulée et joliment orchestrée » concède le féroce Adolphe Jullien dans le *Moniteur universel* du 19 mai, et où Reyer entend un souvenir du début des *Troyens*) doit dédommager et détourner le spectateur du drame auquel

il a assisté afin de mieux le plonger dans un autre. Le noble chant du Vieillard introduit la note patriarcale qui prépare l'arrivée des écoliers venus honorer par une ode fervente le tombeau de Virgile au son des flûtes et des harpes (une jolie page, d'une naïveté assumée, coupée après la générale). Le style musical s'élevant ainsi par degré, les adorateurs du poète latin cèderont la place à plus illustre qu'eux : Dante « revêtu du costume historique » adresse à son maître une fervente prière pour qu'il lui souffle l'inspiration du chef-d'œuvre dont il rêve. L'*Invocation* (« Ô maître lève-toi ») n'est pas, vocalement, très remarquable. C'est plutôt la sobriété de la déclamation, la couleur orchestrale et harmonique et plus encore, peut-être, l'âpre beauté du sombre arioso dont elle émane qui expliquent son impact. Godard l'avait voulu ainsi.

Puis, tel Renaud dans les jardins d'Armide, Dante s'endort et va voir en rêve ce qu'il s'est épuisé à imaginer. La musique se simplifie, s'assombrit puis s'enfle jusqu'au triple *forte* : Virgile sort de son tombeau ce qui, avec des éclairages appropriés doit confirmer au spectateur que les conventions lyriques les plus rebattues ne sont pas les moins efficaces. Il était en revanche difficile de faire parler Virgile de cette « voix affaiblie par un long silence » (Dante) ; Godard a choisi la régularité spectrale d'une valse lente aux sombres couleurs d'outre-tombe.

Ce qui s'ensuit a provoqué un rejet d'autant plus unanime que, faute de moyens techniques, les scènes infernales, largement amputées d'épisodes qui, peut-être, reposaient l'oreille, ont été exécutées à rideau fermé. À en croire Joncières, « on entend, au milieu du fracas plus discordant que terrifiant de l'orchestre, les hurlements des damnés. J'avoue que ces *gammes chromatiques*, ces accords de *septièmes diminuées*, ces dissonances heurtées, ces assourdissantes sonorités des cuivres et des instruments de percussion m'ont fatigué plus qu'elles ne m'ont ému ». Nos oreilles en jugeront tout autrement et, à meilleur escient, le berliozien Reyer évoque une « fulgurante symphonie, aux accords stridents et cuivrés, aux sombres gammes chromatiques, qui donne une idée si effrayante, si terrible des tourments de l'enfer ». Ugolin, cannibale affamé, puis les amants infortunés, Paolo et Francesca suscitent des musiques appropriées. Puis le Ciel s'éclaire. L'ordre

doit y être si parfait qu'une note enjoint aux chefs de chant et d'orchestre, d'empêcher les exécutants de presser les doubles croches qui suivent les trios dans une figure rythmique *crescendo/diminuendo* immuable. Belle idée, mais « la persistance de rythme un peu lourd qui accompagne le chœur céleste, coupé par la vision de Béatrice, donne à ce morceau un caractère étrange bien plus que religieux » (Reyer) car ces « accords écrasés et écrasants, d'un rythme haletant » semblent à Bellaigue « aussi contraires que possible à toute illusion de béatitude et de sérénité ». Un jugement acceptable à court terme mais qui manque de pénétration car, si l'on considère cet effet rythmique dans la globalité du rêve de Dante, il apparaît comme le contrepoids nécessaire aux violences infernales. Et Joncières d'enchaîner : « Béatrice apparaît au milieu des nuées : elle murmure une mélodie indéfinie, accompagnée d'un trait de violon auquel M. Godard a attaché je ne sais quelle signification, car il reparaitra avec une singulière insistance à la mort de la jeune fille, au quatrième acte. Ce trait glissé, sur la chantede violon, est comme une sorte de miaulement plaintif, dont l'effet n'est vraiment pas heureux ». L'effet est singulier à cause de l'intonation délicate de ces intervalles ; mais Godard, violoniste consommé, savait ce qu'il voulait : une fragilité près de se briser.



Le prélude du quatrième acte reprend le motif de violon solo attaché à Béatrice. Le premier tableau, qui voit le réveil de Dante tout émerveillé par son rêve, l'arrivée de Bardi bourrelé de remords et décidé à lui rendre Béatrice et leur décision de courir à Naples la retrouver dans le couvent où elle s'est retirée, ne manque ni de fraîcheur virgilienne (au début) ni de puissance et de mouvement (ensuite), mais il a été coupé à l'Opéra-Comique pour faire découvrir sans plus attendre « la pauvre recluse en robe blanche, décolletée, avec les bras nus, les cheveux épars, comme il convient à une héroïne d'opéra qui va mourir » (Joncières).

Après un interlude permettant le changement de décors que l'on peut considérer comme un poème symphonique de l'âme, sans objet précis, on

assiste au défilé des nonnes au son d'une légère marche à trois temps sur lequel se greffe l'émouvant récit de Gemma habillé en romance « Au milieu de vous, dans ce monastère » que Jullien juge « évidemment écrite en vue des salons » et qui adopte plutôt le ton des vieilles plaintes où la simplicité de la ligne vocale rehausse, par antiphrase, le pathétique du sujet.

Les deux femmes chantent ensuite un duo aéré, où transparait la tendre compréhension qui les lie et dont la tension monte graduellement. Le texte de la prière de Béatrice, demeurée seule (« De l'éternel sommeil ») est si convenu d'expression que le compositeur a fait au mieux pour mettre en valeur les qualités dramatiques de la cantatrice, ce qui nous vaut une page dont l'intensité véhémente cadre mal avec le personnage, mais supérieurement menée. « Il y a de gracieux détails dans la scène où Gemma annonce à Béatrice la venue de deux étrangers » concède Adolphe Jullien sensible à la mobilité rythmique, mélodique et instrumentale qui la rend si vivante et dont la rencontre des amants sera l'acmé. Le quatuor qui la dénoue, secoué d'inquiétants roulements de timbale, est d'une expression plus ambiguë qu'on ne s'y attendrait. Laissés à eux-mêmes, le poète et sa muse se lancent dans un délicieux duetto qui frôle l'abîme de la mièvrerie sans jamais y verser. On comprend qu'il ait été bissé. La dernière scène où Béatrice rend l'âme, voit revenir le motif de trois notes, introduit par une citation du *Dies irae* grégorien, et un rappel du rythme caractéristique qui accompagnait le *Chœur céleste*.

Au terme de ce survol de la partition, l'attitude de rejet presque unanime – où en tout cas souvent paradoxal – de la part de la critique s'explique moins par l'absence de qualités que par le contexte au regard duquel elles se manifestaient en porte-à-faux. Eugène de Solenière (*Notules et Impressions musicales*, 1902) en a sans doute livré la clef :

Godard n'était avant tout pas de son époque [...] il était un rêveur, un romantique attardé, un émotionnel intérieur avec des naïvetés expressives et ce qu'on pourrait appeler des pudeurs d'écriture ; il avait la sincérité de sentiments simples, la franchise d'une pensée claire en ses inquiétudes de nerveux pessimiste.



Benjamin Godard photographé dans l'atelier des frères Gêruzet.
Archives Leduc.

Benjamin Godard photographed in the studio of the Gêruzet brothers.
Leduc Archives.