

Didon, un exemple de relecture des mythes antiques

Alexandre Dratwicki

La musicologie a longtemps estimé que les cantates de Rome n'avaient aucun intérêt musical, et elle ne s'intéressa donc qu'épisodiquement à ces œuvres dans la mesure où elles touchaient à une personnalité d'exception : Berlioz, Bizet, Ravel et Debussy. Or, lorsqu'on prend la peine d'interroger plus en détail ces partitions, celles-ci révèlent un corpus dont la variété et la qualité justifient une réévaluation artistique. Le cas de *Didon* de Charpentier s'avère tout particulièrement intéressant. Il semble en effet qu'il s'agisse d'une des rares cantates qui frappa à ce point les esprits lors de sa création que la critique de presse s'en souviendra encore bien des années après. *Le National* notera ainsi en 1891 que « le jeune musicien avait bien compris son sujet, il l'avait traité de façon fort intelligente : il était rare de rencontrer chez un débutant autant de vigueur et d'originalité. » *Le Figaro* se rappellera la même année de cette « remarquable *Didon* dont on n'a pas perdu le souvenir ».



LES « MODERNITÉS » DU PRIX DE ROME : LA DÉCENNIE
D'EXCEPTION 1880-1890

Tandis que la Troisième République est ballottée entre tendances monarchistes et républicaines, le concours de Rome réinvestit sa demeure première en 1871 : l'Institut. Le concours avait effectivement échoué au Conservatoire et à l'École des beaux-arts entre 1863 et 1871. Le prix de Rome connaît alors ses années les plus glorieuses. Au moment où Ambroise Thomas inaugure au Conservatoire le « concert des Envois de Rome » (1874), le Ministère multiplie les discours en faveur de l'art national, lequel ne saurait être mieux défendu qu'au sein des institutions étatiques comme le Conservatoire et l'Institut. À ces discours, l'Académie répond en prônant l'originalité et en récompensant des natures artistiques extrêmement variées. Il s'agit de se prémunir contre l'« ennemi germanique », lequel, non content d'imposer la défaite militaire, s'immisce dans l'esthétique musicale par le biais du wagnérisme. Entre 1880 et 1890, ce ne sont pas moins de cinq futurs grands noms de la musique française qui sont tour à tour lauréats : Bruneau, Pierné, Debussy, Charpentier, Dukas. On peut également mentionner des personnalités aujourd'hui oubliées, comme Xavier Leroux, mais résolument modernes et prometteuses à ce moment. La critique est alors beaucoup plus enthousiaste que par le passé. La décennie s'ouvre ainsi avec le succès de Lucien Hillemachier dont *Le Ménestrel* vante les qualités de la cantate *Fingal*, « qui ne semble point être l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans, tant la main y est sûre, tant l'habileté s'y décèle à chaque page. [...] Les tendances du jeune musicien le classent évidemment dans la nouvelle école ; sa déclamation passionnée et ses aspirations vers le style large le placent dès à présent au rang de nos jeunes maîtres les mieux doués ». Quelques années plus tard, après l'audition de *Didon* de Charpentier, le même critique salue une œuvre « vigoureuse, colorée, à la fois poétique et dramatique, avec un sentiment de la scène qui n'est pas absolument commun chez les débutants. [...] En un mot, c'est là une œuvre d'une portée que l'on n'a pas toujours coutume de trouver dans les can-

tates du concours de Rome ». L'intérêt musical des ouvrages est alors indéniable. Pour preuve, on les publie systématiquement et leur diffusion est assurée – éventuellement en numéros séparés – par la presse musicale.

Pourtant, si la musique de ces cantates témoigne d'une volonté d'ouverture à la « modernité », les sujets traités semblent moins désireux de rompre avec le passé. On assiste même à un regain d'intérêt pour les thèmes antiques ou bibliques, puisque sont successivement choisis pour le concours des livrets aux titres sans équivoque : *Le Gladiateur*, *L'Enfant prodigue*, *Endymion*, *Velléda*, *Didon*... Le texte auquel se confronte Charpentier – en particulier – est un véritable poncif mis en musique depuis les temps les plus anciens, et jusqu'à Purcell, Piccinni et Berlioz.

L'auteur du livret de 1887, Augé de Lassus, ne semble pas s'être « mis en grands frais d'imagination » comme l'écrit *L'Art musical*. Pour preuve, les nombreuses coupures réalisées par les membres de l'Académie des beaux-arts sur le texte original envoyé à l'Institut. Jugés trop « kitsch » sans doute, des pans entiers du duo d'amour sont supprimés (en particulier les vers : « Déjà Phoebé se mire au cristal des fontaines / Le blond Phœbus s'enfuit sur les grèves lointaines / Thétis impatiente appelle son retour / L'immensité frémit de plaisir et d'amour. ») ainsi qu'un passage plus dramatique lorsqu'Énée pressent l'arrivée du spectre d'Anchise (« Non ! Non ! C'est un affreux prodige / Je vois du sang, du sang, te dis-je ! / Du sang ! Toujours du sang ! »). De son côté, Charpentier semble avoir tenté de moderniser – sinon la versification – du moins la déclamation de ces tirades parfois grandiloquentes. La presse – en l'occurrence *L'Art musical* – souligne ainsi que « M. Charpentier estropie volontiers les vers. La poésie a son charme aussi. Il faut apprendre à la respecter ».

Le choix d'un sujet comme *Didon* pose la question de la résurgence des thèmes antiques dans la musique lyrique de la fin du XIX^e siècle, alors même que, depuis les années 1830, ce type de livret avait presque complètement disparu des sujets imposés aux jeunes candidats par l'Académie des beaux-arts.



QUELLE PLACE POUR L'ANTIQUITÉ DANS LE CONCOURS DU PRIX DE ROME ?

Le retour à des thèmes antiques dans le cadre du concours, autour des années 1870, s'explique sans doute par la mission d'édification morale que se proposent de mener les différents gouvernements d'alors, avec l'appui évident de l'Institut. Les sujets mis au concours se doivent de valoriser les notions civiques de devoir et de droiture. Rappelons, s'il est besoin, que la guerre venait d'attiser les élans de patriotisme. Comme le note très justement Jann Pasler, « plusieurs livrets de cantates des années 1870 mettent en scène des femmes aux pouvoirs effrayants, dont les élans destructeurs les rendent moins sympathiques. *Clytemnestre* (1875) présente la meurtrière du roi Agamemnon, elle-même assassinée par Oreste. *Médée* (1879) tue ses propres enfants pour se venger du dédai de son mari. De tels sujets augmentaient les possibilités expressives offertes aux compositeurs et permettaient d'intéresser l'auditeur par des émotions fortes. Du point de vue des Monarchistes, peut-être ces femmes incarnaient-elles leur crainte devant le pouvoir grandissant des Républicains. Pour ces derniers, ces héroïnes sanguinaires devaient inspirer courage et servir de modèle pour se venger des Allemands, la haine étant un moyen puissant d'unifier les peuples. » Une nette recrudescence des sujets à caractère religieux (*Judith* en 1876 ; *Rébecca à la fontaine* en 1877 ; *La Fille de Jephté* en 1878 ; *L'Enfant prodigue* en 1884 ; *La Vision de Saül* en 1886 et *Ismail* en 1906) confirme cette parfaite compréhension par l'Institut de la politique de l'État, à une période marquée par le retour à l'ordre et aux valeurs chrétiennes.

À cette dimension s'ajoute une autre volonté d'édification de la jeunesse car, tout en étant porteurs de sens à un second degré, les livrets du concours de Rome représentent en eux-mêmes les bases d'une éducation culturelle alors en perte de vitesse. La fin du XIX^e siècle marque le début d'une période de transformations des « humanités » fondamentales, parmi lesquelles l'histoire biblique et l'histoire antique sont de moins en moins connues des jeunes générations. L'Institut et l'Académie de France à

Rome s'en plaignent régulièrement, au point qu'en 1904 le ministère décide de faire nommer un professeur d'histoire de l'art à la Villa Médicis ! Scandale chez les pensionnaires (les musiciens sont alors Florent Schmitt, Aymé Kunc et André Caplet), qui s'insurgent d'être pris pour des incultes. Quoiqu'en disent ces pensionnaires, la connaissance parfaite des mythes ou épisodes antiques – c'est-à-dire la maîtrise de leur narration autant que celle de leur symbolique – n'est plus une chose évidente à la fin du siècle. Pour preuve, la nécessité qu'éprouve Massenet d'expliquer à Gustave Charpentier le rôle précis que tient l'ombre d'Anchise dans le mythe de Didon et Énée, rôle qui n'est pas celui d'apparitions maléfiques ou autres spectres comme les ont épuisés les mélodrames romantiques depuis les années 1830. Charpentier raconte dans ses *Mémoires* :

Massenet se penche sur ma copie. À côté de : « Anchise ! » – avec son crayon – il trace rapidement trois points d'exclamation énergiques. Pourquoi ? Je l'entends qui me dit, de sa voix la plus calme, avant de me quitter : – « Il ne s'agit pas ici du spectre du Père d'Hamlet. »
Je ne comprends pas davantage.

« Comprendre » le texte représente effectivement la moitié du travail pour les candidats au prix de Rome, qui ne peuvent prendre le risque – en se trompant – d'avouer au jury leur inculture. Bien comprendre le sujet, donc, pour le bien traiter. Et la presse, comme le public, soulignent cette bonne ou mauvaise compréhension du mythe antique et de sa symbolique. De la cantate *Endymion* de Xavier Leroux, en 1885, le journaliste de *L'Art musical* note que « l'air de Diane, le sommeil d'Endymion et le grand trio entre Pan, Diane et Endymion sont des pages remarquables. *Sujet bien compris* ». Il déplore en revanche : « M. Kaiser [...] a écrit une partition qui contient de jolis motifs, mais nous ne trouvons pas qu'il ait *bien compris le sujet* : le sentiment est rarement juste. On lui a reproché de la froideur et ce n'est pas sans raison. Peut-être M. Kaiser a-t-il eu tort de ne pas étudier davantage son sujet avant de se livrer à la fantaisie de l'inspi-

ration ? [...] Ce qui nous a fait plaisir, dans les concours de cette année, c'est que le caractère général de la musique entendue dénote des idées justes. » « Idées justes » d'un point de vue musical, ou « justes idées » du sujet antique, là semble être le paradoxe pour les jeunes compositeurs de la fin du XIX^e siècle. Autrement dit, faut-il respecter la tradition du traitement musical des thèmes antiques ou réinventer l'Antiquité selon des codes esthétiques modernes ? Enfermés dans les loges de l'Institut, est-on libre ou prisonnier ?



CHARPENTIER ET LA RELECTURE DU MYTHE ANTIQUE

Quel est concrètement le problème que rencontre un candidat au prix de Rome confronté à un sujet antique dans les années 1880 ? C'est en fait le cadre musical du genre – la cantate – qui paraît antithétique avec un tel contenu littéraire, puisque le mythe antique suppose de vastes développements alors que la cantate n'offre en regard qu'un format bien exigü pour une telle emphase. C'est par exemple ce que dénonce un journaliste de *L'Art musical* à propos de *Renaud dans les jardins d'Armide* de Lenepveu (1865) :

L'auteur a dû résoudre avec talent le problème difficile de réunir dans un très petit cadre tous les éléments dont se compose un grand ouvrage ; l'amour, la passion, la jalousie, la haine se sont tour à tour présentés sous la plume rimante de M. du Locle, l'heureux auteur des paroles.

De fait, les candidats les plus imaginatifs vont jouer d'un double niveau de compréhension du livret, et certains vont réussir à proposer une relecture moderne d'un thème devenu commun. Charpentier en fournit le meilleur exemple, lui qui décide de prendre à rebours son sujet. Au premier regard, les conventions du grandiose persistent dans sa cantate.

Charpentier ajoute d'ailleurs au texte et aux didascalies « obligées » des indications allant dans le sens d'une certaine grandiloquence. Avant l'air de Didon, il note sur la partition : « Elle se lève en proie à une grande exaltation ». Dérive romantique, le caractère noble et contenu de l'ancienne tragédie lyrique fait place à l'expression de sentiments plus exaltés. Ainsi, après le duo d'amour, la transition orchestrale « extatique et éthérée » conduit à l'air d'Anchise, dont l'orchestre doit jouer « lourd, grand, sonore ». L'air est d'ailleurs précédé d'un récitatif d'abord « calme et sévère », bientôt « grand » puis finalement « prophétique ». L'air commence « très soutenu, avec grandeur ». En revanche, le librettiste lui-même abandonne l'impossible décor digne de péplums cinématographiques (comme on le trouve encore dans *Les Troyens* de Berlioz) au profit d'une intimité qui sied plus naturellement à une cantate à trois voix de vingt minutes. Ce n'est donc plus dans un vaste palais que se situe l'action, mais près d'une « caverne de rochers. Un ruisseau s'en échappe et va se perdre sous les ombrages d'une forêt profonde. Au loin la mer. » Cette recherche d'isolement annonce presque la caverne de *Pelléas et Mélisande*...

Mais il semble bien plus intéressant d'observer le traitement que réserve Charpentier à l'héroïne. Abandonnant l'approche traditionnelle, qui consisterait à s'apitoyer sur le sort de Didon (ainsi que l'avaient fait par exemple Purcell, Piccinni ou Berlioz), le jeune compositeur insiste à l'inverse sur la grandeur d'Énée et la mission confiée par l'ombre d'Anchise. Ce dernier n'est plus un obscur messenger inquiétant mais la voix du devoir et de l'exigence. Pourtant, cette lumineuse réappropriation du mythe ne s'est pas faite sans de pénibles tâtonnements. Charpentier raconte à nouveau dans ses *Mémoires* :

Trois points d'exclamation de Massenet. « Anchise !!! » Points d'interrogation. Massenet, homme de théâtre. La « situation ». Ce n'est pas la même que celle du spectre d'*Hamlet*. Traiter la situation spectre Anchise tout autrement. Voilà sans doute la signification. [...] L'apparition d'Anchise et l'exclamation d'Énée, avec le triple point de Massenet, marquent le som-

met dramatique de la « situation ». Couper court à tout délayage funèbre. Musicalement : un grand éclat, presque un cri de triomphe pour le ténor. Une apparition non pas sépulcrale mais qui fasse jaillir la lumière. Point culminant et pourtant il faut que ça *monte* jusqu'à la fin de la cantate. Pas facile à concilier.

Pour ce faire, le compositeur se concentre sur deux moments-clefs qui vont être détournés de leur traitement traditionnel. L'apparition du spectre, d'abord, donne lieu à un air triomphal qui fait l'apologie du devoir et du dévouement. Puis, tandis que Didon tente de retenir Énée (lequel semble n'écouter que la voix de son père), Charpentier reprend le motif « prophétique » de l'air d'Anchise pour nourrir le trio final. Du coup les paroles éplorées de Didon portent à faux dans cette musique grandiose. Peut-être justement pour qu'elle n'ait pas « voix » au chapitre... Si la critique ne comprit pas forcément l'innovation qui résidait dans cette relecture du mythe, elle perçut en tout cas le décalage d'avec les modèles existants :

On lui reprochera sans doute d'avoir écrit son trio à *côté* avec un certain dédain de la situation. Mais l'effet musical substitué à l'effet dramatique est d'heureuse venue, et comme l'on chantait en habit noir, ce morceau de concert a pleinement réussi.



Seule une analyse plus poussée permet de saisir certaines subtilités que Charpentier imprime à ses thèmes. L'introduction présente d'abord deux motifs mélodiques complémentaires enlacés : ce sont bien évidemment ceux de Didon et Énée s'abandonnant à leurs amours.



Exemple 1

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), motifs de Didon et Énée enlacés

Résumé du drame que va narrer la cantate, ce prélude est destiné à raconter la séparation des deux amants. Très vite, un motif menaçant apparaît aux basses, dont l'intervalle caractéristique et le rythme en valeurs longues rompent brutalement la dynamique générale.



Exemple 2

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), motif de la menace

Cet événement inattendu induit une dislocation immédiate du motif d'Énée, lequel, on le sait, obéira aux ordres de son père en abandonnant Didon.



Exemple 3

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), dislocation du motif d'Énée

Restée seule, l'héroïne se donnera la mort sur un bûcher, ce qu'exprime la dégradation progressive du motif de Didon, présenté comme il se doit sans le motif complémentaire d'Énée, et sur une basse chromatique descendante.



Exemple 4

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), dégradation du motif de Didon

C'est dans cet état d'esprit que commence la cantate. « Seule, me voilà seule ici » – les premiers mots de la reine – sont mis en valeur grâce à l'irrigation du récitatif par le motif de Didon abandonnée.

Qu'est de ve-nu l'or-gueil de la fiè-re Di - don?_ Ce re-tard n'est-il

Exemple 5

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), récitatif

Mais bientôt le motif de la menace s'impose comme unique soutien au discours de la reine de Carthage, et en dit assez sur son devenir funeste, particulièrement lorsqu'elle s'inquiète : « Déjà l'ingratitude et déjà l'abandon... ».

pas, ô reine in-for-tu - né - e, Dé-jà l'in-gra-ti - tude__ et dé - jà__ l'a-ban-

Exemple 6

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), récitatif

Ce qui n'est pour l'instant qu'un vague pressentiment est balayé par les élans pleins d'espoirs de l'air « Qu'il vienne donc, ma voix l'appelle ». Avant même que ne débute cette page, dont les courbes vocales annoncent déjà certains motifs de *Louise*, la réapparition des thèmes de Didon et Énée enlacés dans le récitatif se veut rassurante : « Mais non, il m'aime, j'en suis sûre ».

A tempo (souriante)

Mais non, il m'aime, j'en suis sûre;

A tempo

sans lenteur

Exemple 7

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), retour des motifs de Didon et Énée enlacés

On admire, chez Charpentier, le traitement de la complémentarité des deux motifs récurrents associés au couple de protagonistes : ils n'ont finalement d'intérêt mélodique soutenu qu'imbriqués l'un dans l'autre. Mais remarque-t-on à l'audition une sorte de message subliminal de la plus grande subtilité : la parenté évidente entre le motif d'Énée et le motif de la menace, ce dernier qu'on aurait bien volontiers associé un peu rapidement à la figure d'Anchise. Trois motifs pour trois personnages semblaient le bon sens même. Or, lorsque l'apparition du motif de la menace oblige à une sorte de liquidation du motif d'Énée, les diverses présentations tordues et juxtaposées de l'un et l'autre ne laissent plus de doute : la menace pour Didon n'est pas Anchise... c'est Énée lui-même. Et si – dans d'autres

opéras traitant de ce mythe – on pouvait excuser le prince troyen d'être « manipulé » par l'ombre de ses ancêtres (« Je pars et je vous aime » s'exclame le héros chez Berlioz), cette fois du moins, le doute n'est pas permis : c'est Énée lui-même qui décide... et renonce.



Exemple 8

Gustave Charpentier, *Didon* (1887), parenté des motifs d'Énée et de la menace

Le principe utilisé par Charpentier dans ce prélude n'est ni plus ni moins qu'une application stricte du leitmotiv wagnérien. Le discours chromatique et la densité orchestrale satisfont d'ailleurs à d'autres caractéristiques du maître de Bayreuth. Pourtant, Charpentier abandonne ensuite – dans l'air de Didon (« Qu'il vienne donc, ma voix l'appelle ») et dans le duo entre Didon et Énée (« Pourquoi cette tristesse ») – toute citation leitmotivique. Un peu comme si ces instants d'attente puis de liesse n'étaient pas destinés à marquer la mémoire, minutes fugitives aussitôt oubliées. Ce n'est qu'au moment où les deux protagonistes s'enlacent, au terme du duo, que réapparaissent les motifs présentés dans l'introduction orchestrale (« Que le charme est profond de ces heures dernières »).

L'entrée d'Anchise bouleverse la linéarité de l'épisode précédent (le duo d'amour). La tension conflictuelle qu'elle suppose disloque les sentiments des personnages, qui vont chacun s'exprimer à leur manière dans le trio final : à Didon, désespérée, revient l'emploi récurrent d'un motif du duo d'amour (« Prends pitié de mes alarmes », et plus encore « Les cieus sont là ») ; dans le même temps, Anchise – impassible – poursuit

sa requête (« Mon fils, il faut partir »). Le retour des motifs de fanfare, qui précédaient son air, inscrit le trio dans la continuité directe de son apparition. Le retour des harpes et du thème principal de l'air d'Anchise (« C'est Ilion qui me l'ordonne ») marque la victoire du devoir sur l'amour. À ce titre, les rappels motiviques liés à Didon ont désormais disparu. Abandonnée, la reine de Carthage se prépare à mourir. La dernière scène se présente alors comme le miroir du prélude orchestral : les motifs de Didon et d'Énée – rapidement reconvoqués – se disloquent peu à peu, celui de la menace disparaît dans le lointain, et, tandis qu'un ultime « Adieu » d'Énée « dans l'éloignement » se fait entendre, la cantate s'achève sur la sensation de vide par laquelle elle commençait. Forme circulaire, l'œuvre joue de l'irréversible fatalité des choses. Anticipation de l'histoire de *Louise*, quelques années plus tard...



Le travail conceptuel que mène Charpentier sur le livret, avant même de s'intéresser à sa mise en musique, montre bien la possibilité – sinon la nécessité – pour les musiciens de la fin du XIX^e siècle de prendre possession des mythes antiques différemment. C'est ce que fera Massenet dans son *Hérodiade* ; et c'est ce qu'il conseille lui-même à son élève Gustave Charpentier le jour de la mise en loge pour le prix de Rome :

Les trois points d'exclamation de Massenet : trois fulgurants traits de lumière sur les nuages de ma compréhension. Et sa phrase le quatrième trait. L'apparition d'un spectre n'est pas nécessairement terrifiante. Elle peut éclater en apothéose. Ce n'est pas celle du Roi d'*Hamlet*. « Anchise !!! », illumination du héros. Ouvre la voie au finale-apothéose. Massenet a fait jaillir trois éclairs victorieux sur ma cantate.

A 11^h
Vendredi 19^h

Théâtre National de l'OPÉRA-COMIQUE, Paris

Chaque acte pour un acte de la pièce
pour un acte de la pièce

JULIEN

retourner entre pour les
révisions de la fin de l'acte
pour les révisions indispensables avec changes

ou

et retourner à l'acte pour
les révisions
de la fin de l'acte
de la fin de l'acte

La Vie du Poète

Poème lyrique

page 122/13/14/15
de la fin de l'acte
de la fin de l'acte
de la fin de l'acte

en un prologue, quatre actes et huit tableaux

Poème et Musique de

GUSTAVE CHARPENTIER

Partition piano et chant. Prix net : 20 francs.

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

Permis de reproduction (pour être admis en dépôt aux droits de 1911 c.)

PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR POUR TOUTS PAYS

Tous droits de reproduction et d'arrangement, de représentation,
de traduction et d'imitation, publique
réservés pour tout pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

MAX ESCHIG, Editeur de Musique
13, Rue Laffitte, 48, Rue de Rome et 1, rue de Madrid
PARIS

Copyright 1913 by Max Eschig, Paris.

'JULIEN OU LA VIE DU POÈTE' (1913), VERSION SCÈNIQUE
DE L'ENVOI DE ROME DE 1889, EXEMPLAIRE ANNOTÉ PAR L'AUTEUR.
Musée de Montmartre, Paris.