

## *Dimitri* : texte et contexte

Alexandre Dratwicki

Le talent de M. Joncières a une qualité remarquable et rare : il est dramatique. À l'inverse de certains compositeurs actuels, ses opéras valent beaucoup moins par la valeur pittoresque, la musique de paysage, de décor, que par la puissance dramatique. Il a beaucoup admiré et beaucoup étudié Meyerbeer et Verdi ; cette étude lui a profité. Ses récitatifs sont toujours bien déclamés, son orchestre expressif, ses coupes mélodiques conviennent toujours au mouvement scénique. Les intentions des auteurs sont fidèlement et énergiquement rendues. Quand son collaborateur lui a donné une bonne situation, M. Joncières l'a presque toujours bien traitée, et lorsque le libretto indique des contrastes marqués, comme dans *Dimitri* par exemple, les différents actes de l'opéra ont chacun leur teinte spéciale. Le premier est pittoresque, le second, brillant et animé, le troisième et le quatrième sont dramatiques, et l'auteur a eu le grand mérite d'éviter la monotonie : ils ne se ressemblent nullement ; enfin le cinquième est l'acte du bonheur, du succès, que la catastrophe va bientôt anéantir. Cet art de transformer sa musique suivant les tableaux et les scènes du drame manquait absolument à Halévy, à Félicien David ; il a manqué à Wagner, et malheureusement M. Joncières ne l'a pas retrouvé pour écrire la *Reine Berthe*. On peut citer, je crois, très peu d'opéras où le caractère et la couleur des tableaux soient aussi tranchés [que dans *Dimitri*]. C'est une des qualités éminentes des *Huguenots* et de l'*Africaine*, de Meyerbeer, de la *Damnation de Faust*, de Berlioz, du *Faust*, de Gounod – très varié, mais très inégal –, de la *Statue*, de M. Reyer, et du *Roi de Lahore*, de M. Massenet. (Georges Servières, « La musique française moderne : Victorin Joncières », *La Fantaisie artistique et littéraire*, 2 octobre 1880.)

Victorin Joncières (ou « de Joncières ») – de son vrai nom Félix-Ludger-Rossignol Joncières – naquit en 1839 et mourut à Paris en 1903. Il débuta son éducation artistique en suivant des cours de peinture dans l'atelier de François-Édouard Picot. C'est seulement dans un second temps qu'il entre au Conservatoire pour travailler l'harmonie avec Elwart puis le contrepoint et la fugue avec Leborne. Mais le jeune homme quitte prématurément cette classe à la suite d'une prétendue altercation avec son professeur au sujet de Richard Wagner, dont il défendra longtemps les théories avantgardistes. Joncières amorce sa carrière de compositeur à la fin des années 1850, notamment avec une musique de scène pour *Hamlet* de Shakespeare, puis un premier opéra, *Sardanapale*, créé en 1867. *Le Dernier Jour de Pompéi*, donné au Théâtre-Lyrique en 1869, n'obtient ni la faveur du public, ni celle de la critique malgré de beaux moments, sans doute mal interprétés. Les journalistes reprochent notamment à l'auteur un maniement trop rudimentaire de l'orchestre. C'est pourquoi, avec sa *Symphonie romantique*, Joncières expérimente dès 1870 de nouvelles sonorités instrumentales qui trouvent leur plein épanouissement dans l'éclatant succès de *Dimitri*, en 1876 (au Théâtre Lyrique National de Vizentini, repris en 1890 à l'Opéra-Comique). Néanmoins, sans doute à cause d'une exécution trop approximative et d'un livret médiocre, *La Reine Berthe* (Opéra, 1878), ainsi que le demi-échec du *Chevalier Jean* (Opéra-Comique, 1885), obscurcissent la gloire de l'artiste. Joncières ne se relèvera pas de cet épisode difficile. Après son dernier drame lyrique, *Lancelot* (Opéra, 1900), il se retira de la scène officielle. Aux dires même de l'auteur, *Lancelot* – composé dès 1890 – fut créé trop tard pour être justement apprécié, au vu des changements rapides de l'esthétique musicale dans les années 1890. Parallèlement à son activité de compositeur (il laisse notamment une symphonie inachevée, une cantate dramatique intitulée *La Mer*, quelques mélodies et des pièces de genre sans ambition), Joncières exprima ses opinions en tant que critique musical de *La Liberté* (entre 1871 et 1900), où il soutint notamment des amis tels que César Franck et Emmanuel Chabrier.

Joncières offre l'image rarissime d'un compositeur lyrique n'ayant pas fait ses premières armes à l'orchestre ou dans le répertoire de musique

de chambre, mais qui s'est immédiatement mesuré au genre complexe et exigeant de l'opéra. Cela prouve une vocation très tôt décidée, tournée exclusivement vers le style sérieux qu'appellent les sujets monumentaux – en particulier le Moyen Âge – qui stimulent sa créativité. Pas d'opéra-comique (ou presque) dans sa production, et même les créations données dans les théâtres secondaires sont élaborées avec les fastes les plus fournis de l'Opéra. Adrien Marx informe ses lecteurs du *Figaro*, à l'occasion de la création de *Dimitri*, de ce caractère extrêmement décidé – peut-être même un peu borné, osons le dire – de l'artiste :

L'auteur de *Dimitri* est de ceux qui, dès l'adolescence, fixent un point à l'horizon et, soutenus par une foi inébranlable, marchent vers leur but en dépit des échecs et des déboires. [...] Joncières nous montre victorieusement que la volonté et la ténacité sont les plus sûrs viatiques de l'être intelligent qui s'est juré d'arriver. À l'époque éloignée où des myriades de symphonies chantaient déjà dans sa tête, il frappait aux plus grandes portes avec une assurance qui provoquait des sourires. Les directeurs l'invitaient à passer son chemin sans vouloir entendre une mesure de ses partitions. Et il s'en allait, mendiant une scène, des chanteurs et un orchestre comme un pauvre mendie son pain.

(Adrien Marx, *Le Figaro*, 12 mai 1876.)

*Dimitri*, créé le 5 mai 1876, fut composé immédiatement après l'infortune du *Dernier Jour de Pompéi*, donné en 1869. On sait grâce à Georges Servières que l'œuvre était achevée dès 1871 (et sans doute même 1870). À l'origine, Joncières « destinait son opéra au Théâtre-Lyrique et l'avait écrit en conséquence » (Servières, *op. cit.*).

La partition était reçue, elle devait passer dans le courant de l'année 1871, quand l'incendie du Théâtre-Lyrique par les pétroleurs de la Commune vint ruiner les espérances du compositeur. L'ouvrage ne pouvait entrer dans le cadre de l'Opéra-Comique. Il fut offert à M. Halanzier [pour l'Opéra] ; il y eut même une audition qui fut interrompue par une indisposition de

M<sup>lle</sup> Daram, le projet n'eut pas de suites. M. Joncières ne pouvait dès lors faire représenter son œuvre que sur un théâtre nouveau ; il fut dans la presse un des plus ardents promoteurs de la création du Théâtre-Lyrique. Cette scène étant fondée en 1876, le directeur, M. Vizentini, ne pouvait refuser de monter *Dimitri*.

(Servières, *op. cit.*)

L'ouvrage avait donc été conçu, sinon comme un « grand opéra », du moins comme une page lyrique ambitieuse qui – a contrario de ce que dit Servières – aurait pu si bien entrer à l'Opéra-Comique que... l'œuvre y sera reprise en 1890. Adaptation d'une tragédie inachevée de Schiller – *Demetrius* –, il est indiscutable que *Dimitri* aspire au grandiose, et surtout à la musique moderne comme l'envisage Joncières. Il lui fallait un théâtre expérimental pour se faire complètement valoir. Lieu ouvert aux jeunes compositeurs et aux idées nouvelles, le Théâtre Lyrique National, sous la direction de Vizentini, n'a pas craint de défendre les tenants du style allemand, ou plutôt « des » styles allemands, ceux de Mozart, de Weber et de Wagner. Quel est exactement le défi que relève Joncières avec cet ouvrage, lui qui trouva tant à redire à toute musique non marquée du sceau wagnérien ?



#### DRAME ET MUSIQUE

La réflexion que développa quotidiennement le compositeur sur le langage « continu » de Wagner supposait que *Dimitri* remit en cause les formes musicales traditionnelles de l'opéra romantique français. Là où l'archaïque Meyerbeer faisait bien de ménager des séquences et des ruptures, on attendait de Joncières qu'il coule son discours dans un moule tout différent. C'est pourtant l'opéra « à numéros » qui restera le modèle de *Dimitri*, privilégiant la forme à l'italienne (celle qui oppose, à plus ou moins court terme, un cantabile lent et une cabalette ou une strette fortement ryth-

mée) même si l'enchaînement des morceaux donne parfois lieu à des fondus-enchaînés subtils (comme la modulation qui introduit la *Rêverie* de Marina, par exemple, ou le prélude transitoire précédant l'arioso de Marpha). Ce découpage « à l'ancienne », que même *Faust* ou *Carmen* avaient quelque peu délaissé (du moins dans leurs grands ensembles et leurs finales), s'explique d'abord par le sujet de l'opéra, qui – action historique aux allures de péplum – présente une marche dramatique obligatoirement fondée sur l'esthétique morcelée du « tableau ». La complexité de l'intrigue et la variété des épisodes à narrer obligent le compositeur – et le librettiste – à multiplier des moments saisis sur le vif mais sans réels développements possibles : ainsi de la remise des clefs de la ville par les Boyards de Moscou (acte IV), ou de la fête donnée en l'honneur du Roi de Pologne dans le palais cracovien de Vanda (acte II). Au sein de chaque tableau, les moments d'expression individuelle ne peuvent être que courts : l'air le plus long dure trois minutes. À dessein, Joncières supprime deux strophes à la rêverie de Marina (acte I), qui en comportait quatre originellement. Il transforme de même l'invocation de Dimitri contemplant Moscou (acte III) en un bref arioso, au lieu de l'air bipartite plus développé prévu par le livret.

Critique musical attentif et pointilleux, Joncières avait éraflé pas mal de ses collègues dans les feuilletons de *La Liberté* au début des années 70. Il se ravisa bientôt, soucieux de ne pas coaliser contre lui toute l'intelligentsia parisienne. Mais le mal était fait et les plumes vitriolées des journalistes ne pouvaient passer sous silence les contradictions entre Joncières-théoricien et Joncières-compositeur. Le débat s'engagea sur la pluralité des styles illustrés par l'auteur, alors qu'il n'en défendait qu'un seul en tant que critique. Relevait-on un wagnérisme pleinement assumé ? À quelques endroits seulement. Mais combien d'inspirations héritées de Gounod, Verdi ou Meyerbeer – on cita même un peu naïvement Chopin ! – venaient, selon certains, édulcorer l'ensemble. C'est pourtant la grande qualité de l'ouvrage : tirer le meilleur des trouvailles du passé, ne pas renier l'héritage des années 1830 et opérer avec discernement – et un réel « progrès » – la fusion entre wagnérisme et opéra « lyrique » nou-

velle manière, celle d'Ambroise Thomas, de Bizet et de Gounod. Lors de la reprise de l'ouvrage à l'Opéra-Comique, en 1890, *Le Ménestral* soulignera encore cette qualité primordiale de synthèse :

M. Joncières a pris ce qu'il pouvait y avoir de bon dans l'école d'outre-Rhin, en y infusant cet antidote toujours salutaire : la clarté de l'esprit français. [...] Telle qu'elle est, avec ce mélange de courants divers qui tiraient le compositeur à hue et à dia, cette production n'en reste pas moins une des œuvres les plus intéressantes qu'ait produites l'école française depuis une vingtaine d'années. Elle a la première des qualités, qui est la sincérité, et, au lendemain d'*Esclarmonde* [de Massenet, donné en 1889], on l'a réentendue avec un vif plaisir.

(Henri Moreno, « Semaine Théâtre », *Le Ménestral*, 9 février 1890.)

Un état définitif du livret imprimé en 1876 permet d'intéressantes remarques à cet égard et à d'autres. Il semble que Joncières lui-même modifia en profondeur – geste wagnérien s'il en est – des pans entiers du texte originel, ce qui n'est pas sans compliquer la compréhension de l'intrigue à la lecture, d'après Adolphe Jullien :

[L'histoire de *Dimitri*] est une longue charade historique, dont le *mot* ne se trouve même pas dans le livret, car par suite de remaniements sans fin, le poème imprimé est absolument différent de celui mis en musique, et il n'y se trouve presque pas un vers identique de part et d'autre.

(Adolphe Jullien, « Opéra National Lyrique », *Revue et Gazette musicale*, 14 mai 1876.)

Loin de supprimer les redites ou les poncifs du texte originel, Joncières transforme effectivement à son gré la verve de son librettiste. Il retaille par exemple de belles strophes de Marpha en une (non moins belle) cavatine de coupe ternaire avec partie centrale contrastante, mais absolument traditionnelle. Plus encore, le rôle de Lusace se voit doté d'une cabalette qui – selon certains – dépareille cet admirable passage. Servières applau-

dit ainsi la « très remarquable expression dramatique » de cet air mais en excepte « la coda *allegro*, morceau de bravoure à vocalises qu'on s'étonne de trouver sous la plume de M. Joncières » (Servières, *op. cit.*). Il n'a pas compris que Joncières puise volontairement dans ce qu'il abhorre le plus – la strette vocalisante – pour noircir à souhait le personnage le plus antipathique (et aussi le plus superficiel) de l'intrigue. C'était au contraire, dans le contexte général de l'œuvre, un trait d'esprit, sinon de génie, que d'intercaler ce numéro de funambule.

Les retouches considérables que Joncières apporte au livret sont également de nature à modifier la physionomie de certains personnages. Le caractère de la princesse Vanda est le plus habilement sophistiqué par des élagages intelligents. La situation, en un mot : Vanda adore Dimitri, lequel aime passionnément Marina. Découvrant cette trahison, rejetée, humiliée, Vanda soigne Lusace, poignardé par Dimitri, et jure de se venger. C'est elle qui, *in fine*, donnera l'ordre fatal, par un geste haineux, qu'on fusille le nouveau tsar. Dans la version initiale du livret, Vanda est d'abord présentée comme principalement soucieuse de « grandeur », de « puissance », d'« élévation » et de « splendeur » plutôt que d'amour. Un quatrain soliste, concluant le chœur d'ouverture de l'acte II, lui faisait dire :

Je vais voir s'accomplir enfin mon double rêve,  
Rêve d'amour et de grandeur !  
Je vais donc le revoir, lui que ma main élève  
Dans la puissance et la splendeur !

Le compositeur estime plus intéressant de la présenter d'abord comme véritablement (et uniquement) éprise de Dimitri : il ne reste plus, après la suppression qu'il opère alors, que ces vers tendres au lieu des quatre précédents :

Dès ce soir !...  
Aujourd'hui même !

Je vais revoir  
Celui que j'aime !  
Cher Dimitri, je vais donc te revoir !

Plus loin, dans le tableau du camp militaire (acte III, scène 5), Joncières ajoutera au personnage une réplique en ce sens : « Lui que je chérissais de l'amour le plus tendre », avoue Vanda à son frère. Ce sont enfin les dernières mesures de l'acte IV qui sont remaniées en faveur de ce raffinement psychologique. À l'origine, l'intervention de la princesse en aparté à l'avant-scène avait surtout pour mission d'informer le public de la guérison de Lusace :

Triomphe, Dimitri ! L'espoir en moi demeure :  
Tu me paieras bientôt ta victoire d'une heure ;  
Ta main n'avait frappé qu'un coup mal assuré ;  
Lusace n'est pas mort, et je le sauverai !

Joncières reporte ces éclaircissements à l'acte V (« Mais un vengeur est là, qui m'a rendu courage. / Lusace, qu'il croit mort, par mes soins fut sauvé. / Lusace, qu'il frappa dans son injuste rage, / À ma juste fureur, le Ciel l'a conservé. »). Il préfère, à cette étape de l'intrigue, focaliser l'attention sur le retournement décisif du rapport entre les personnages : non seulement Vanda maudit pour la première fois Dimitri, mais elle va désormais instrumentaliser Lusace pour assouvir sa vengeance, alors qu'elle n'avait été jusque-là que l'esclave des ambitions de son frère. Deux vers récités sur les notes hautes de la tessiture, avec fond de trémolos à l'orchestre, suffisent à rendre le caractère impérieux de cette décision :

Le sang de l'innocent retombera sur toi,  
À toi traître le trône, et la vengeance à moi !





## LA QUESTION DU LEITMOTIV

S'il est un héritage wagnérien qui traverse de bout en bout l'opéra, c'est bien la réminiscence thématique utilisée à des fins psychologiques. Aucun des leitmotifs – qu'on appellera plus précautionneusement « motifs récurrents » – n'est imaginé pour décrire un lieu ou un objet, ni même une atmosphère extérieure. Tous sont étroitement associés à un personnage, et même plus précisément à un état d'esprit. Deux cellules musicales focalisent l'attention, à commencer par celle de l'amour entre Dimitri et Marina, présentée sous la forme d'une courbe chromatique descendante au rythme variable.



*Exemple 1 : Motif d'amour*

Contre toute apparence, ce dessin conjoint épouse les contextes mélodiques et harmoniques les plus divers. On en trouve l'annonce dans l'ouverture, l'explication dans l'arioso de Dimitri face au Prieur (« le chaste amour de Marina » dit-il), la pleine expression dans le duo avec l'intéressée à la fin de l'acte I puis des réminiscences parfois habilement enchâssées dans le discours. Le tour de force le plus remarquable étant la citation du motif, concluant l'invocation devant Moscou (acte III), morceau construit sur la permanence de deux notes pivot imitant les cloches du Kremlin. On peut néanmoins s'interroger sur ce thème amoureux, qui apparaît dans des situations n'ayant pas trait à Marina, mais à « l'idéal d'amour » (en général donc). Par exemple lorsque Dimitri décrit au Prieur le tendre attachement que Vanda lui porte (à l'acte I), ou dans le prélude de l'air de Marpha qui va librement épancher son attachement maternel (à l'acte III). Et même – d'une certaine manière – lorsque Dimitri s'adresse métaphoriquement à la cité des tsars. L'acception large de la signification de ce motif –

tissant des liens entre presque tous les personnages, quoique logiquement plus largement dévolu au couple idyllique Dimitri / Marina – justifie sa forte imprégnation sur l'ensemble de la partition.

L'autre motif fortement caractérisé est celui associé au personnage inquiétant de Lusace. Il s'agit d'une cellule nettement moins caressante que la précédente, fondée au contraire sur une énergie quasi-démoniaque : un trille suivi d'un grand intervalle et de quelques notes détachées, toujours présentées dans un tempo rapide.



*Exemple 2 : Motif de Lusace*

Parfois exposée en imitations serrées (ouverture, prélude de l'acte IV), ou ralentie dans une formulation en triolets sinueux (récit avec Vanda à l'acte II), cette figure déstabilisante ne passe jamais inaperçue et donne au personnage ce côté envahissant, antipathique et grinçant qui compose toute sa noirceur.

L'œuvre commence enfin par le troisième motif-clef, moins entendu au cours de la partition, mais particulièrement prégnant par sa sombre mélancolie. Il est joué à l'identique au début de l'acte V, avant de revêtir sa forme mélodique complète dans l'air de Vanda. Associé au désespoir de la princesse polonaise, il sonne rétrospectivement comme le souvenir d'une mélodie russe aux accents pathétiques – « sombre et désolé[e] comme un glas funèbre » selon Servières.



*Exemple 3 : Motif du désespoir de Vanda*

La plainte de l'héroïne bafouée (acte V, « L'ingrat ! il m'oublie, et, sans doute, / À peine encor s'il me redoute ! ») s'épanouit ensuite comme la variante ornamentale de ce thème rudimentaire, repris par les violoncelles en un chant funéraire lourd de prémonitions.



## UNE OUVERTURE MAGISTRALE

Geste traditionnel en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, l'introduction orchestrale se fait un devoir de récapituler les principaux thèmes de l'opéra, y compris quelques sonneries de cuivres ou motifs de danse en apparence anecdotiques. Mais, dans le cas particulier de *Dimitri*, le compositeur parvient à un assemblage spectaculaire des motifs signifiants, qui s'emboîtent avec un naturel qu'on ne trouvera que rarement dans les années 1870, même dans des œuvres passées à la postérité et signées de Gounod, de Bizet ou de Massenet. C'est d'abord le sombre thème de Vanda (acte V) qui sert d'introduction lente. Il permet d'imposer d'emblée cette teinte slave qui colore d'un geste l'ensemble de la partition. Il précise aussi que la véritable héroïne de l'ouvrage serait peut-être cette femme déchirée, qui intervient peu mais dont l'amour puis la haine jetteront tant de désolation autour d'elle. Un allegro inattendu fait littéralement claquer, au son des percussions, le thème ironique de Lusace : présenté dans sa formulation canonique de l'acte IV, le personnage devient ainsi égocentriquement le miroir de lui-même. Ce sont ensuite les fanfares pour l'entrée du Roi de Pologne et la danse qui animent la fête au palais de Vanda (acte II) qui sont accolées avec maestria. La suite logique de cet épisode décisif est esquissée : les acclamations du Prieur et des soldats (« Vive le Tsar », acte IV) précèdent une citation de la marche du couronnement (acte V). L'occasion pour Joncières de montrer avec quelle habileté il fait découler musicalement un motif de l'autre, proximité qui sonne avec moins d'évidence dans le cours de l'opéra. Commence alors une partie lente, d'abord élaborée à partir du duo entre Dimitri et Marina (acte I) et du thème d'amour, entendu dans différentes formulations rythmiques (acte I et V). À ce moment, Joncières va bien plus loin que la plupart de ses contemporains : il engage un second épisode, aux contextures véritablement wagnériennes, qui s'émancipe du tissu thématique de l'opéra pour présenter une sorte de passage rapsodique dont la mélodie – si elle n'est pas « infinie » comme l'aurait prônée le maître de Bayreuth – n'en a pas moins le souffle remarquablement long. On signalera, presque imper-

ceptible dans le maillage des trémolos de cordes, un motif inquieté des basses rappelant le passage haletant du trio de l'acte V, lorsque Vanda s'écrie par trois fois « Hélas ! », avant que n'éclate – victorieuse – la reprise du duo d'amour de l'acte I entre Dimitri et Marina. L'importante excroissance que représente ce développement occupe près d'un tiers de la durée totale de l'ouverture. Elle semble comme l'épanchement graduel d'un chant d'amour symbolisant l'histoire qu'auraient dû vivre le Tsar et sa dulcinée. Mais le retour de l'allegro précipite le drame. Reviennent dans le même ordre que précédemment le thème de Lusace, les fanfares pour l'entrée du Roi de Pologne et le motif dansant de la fête au palais de Vanda, le tout en une sorte de glas joyeux et grinçant rappelant quel personnage détermina le sort du tsar, et en quelle occasion son destin fut inexorablement tracé. On entend alors, dans une version purement instrumentale, les sauvages acclamations du peuple (« Jure ! Jure ! ») qui dénouent tragiquement l'acte V. Une courte suspension éplorée (thème d'amour mêlé au dessin principal du dernier duo de l'acte I), et c'est une surprise de taille qui clôt l'ouverture : le chœur, demeuré dans la coulisse derrière le rideau encore baissé, entonne le Kyrie funèbre qui servira de postlude à l'ouvrage. Seul le vers initial est énoncé : ainsi, quand la toile se lève sur le premier tableau de l'opéra, tout n'est pas encore dit... mais presque. Manque le personnage de Marpha à cette synthèse instrumentale. Peut-être parce que l'absence et le doute seront les seuls sentiments qui habiteront son âme, prisonnière lointaine d'une forteresse mystérieuse... Les majestueux accords finaux de l'opéra terminent avec la même solennité la plus belle des pages d'orchestre de Victorin Joncières. Pour Servières, « cette ouverture est remarquablement composée comme préface du drame, elle est en outre très belle et très mouvementée comme page symphonique ». Il est certain que si *Dimitri* avait dû survivre à la postérité de son auteur, ç'aurait été probablement en premier lieu grâce à cette pièce. Et c'est justice de la révéler aujourd'hui.



Répétitions du chœur et de l'orchestre à l'Opéra-Comique quelques années après la reprise de *Dimitri* en 1890. *Musica*, avril 1907, p. 54.

Chorus and orchestra of the Opéra-Comique: rehearsals a few years after the revival of *Dimitri* in 1890. *Musica*, April 1907, p. 54.