

## Charpentier et la « symphonie-drame » : annotations en marge de *La Vie du poète*

Michela Niccolai

Depuis le début de ma carrière, je n'ai jamais collaboré à un concert de musique de chambre. Autant me demander d'endosser un smoking pour aller en soirée mondaine accompagner mes œuvres. Je suis un homme de théâtre ou de foule.

Gustave Charpentier (octobre 1931)

« *La Vie du poète* [...] représente le point de départ, la base essentielle de toute l'esthétique de Gustave Charpentier. » C'est en ces termes que Marc Delmas, auteur de la seule biographie parue avec l'approbation du compositeur, qualifie le premier envoi de Rome de Charpentier. Longtemps exécutée en France et en Allemagne, suscitant toujours un réel enthousiasme auprès du public et de la critique, *La Vie du poète* a toutefois disparu du répertoire symphonique dès la fin des années 1930.



### GENÈSE

Le compositeur, installé à Rome en janvier 1888, se consacre assez vite à un premier ouvrage de nature très personnelle. La partition n'est pas mentionnée dans la correspondance familiale sous son titre définitif, mais

sous l'appellation plus générale (et toutefois originale) de « chants symphoniques ». La structure en quatre parties est esquissée en octobre. Les intertitres de la partition imprimée ultérieurement sont déjà présents, à une seule exception près : la quatrième partie n'est pas dénommée *Ivresse*, mais *Oubli*. Le livret est également de la plume de Charpentier. Bien qu'on puisse souligner quelques expressions maladroites (le Poète égrène des rimes serrées telles « Chante bacchante délirante » ou « Vide, avide et livide »), le texte peut être assimilé au courant de l'idéoréalisme de Saint-Pol-Roux. L'invocation à la « flamme divine » (la « pure lumière » qui éclaire le parcours de l'esprit créateur du Poète) et la condition du « Rêve » comme disposition nécessaire au jaillissement du « Verbe » (fondement de toute communication humaine) rapprochent le livret de l'univers du Magnifique.

Au point de vue littéraire, cela va très bien et c'est très intéressant. Quant à la musique, je suis à la vingt-troisième page d'orchestre du premier morceau et elle avance lentement mais sûrement, cela n'est plus qu'une question de temps ; mais quel paquet quand cela sera fini !

Le parcours initiatique de l'activité artistique du Poète s'achève, après les différentes étapes, dans l'*Ivresse*, qui pousse les Voix de malédiction à une invective féroce contre Dieu, désigné comme « perfide » et « trompeur ». En sus de l'anticléricalisme notoire de Charpentier, le compositeur explique que, dans ce contexte, « Dieu » n'a aucun rapport avec la religion :

J'avance péniblement dans mon travail. C'est une rude tâche tout de même. Que maman se rassure. Le Dieu dont il s'agit est un Dieu d'essence toute poétique. Si toutes les fois qu'un poète s'écrit : « Sois maudit, Dieu ! » ces paroles tenaient lieu de blasphème, ils seraient tous damnés. En poésie, on se permet bien des choses pour la raison qu'ayant besoin d'images vives et colorées, on prend des mots synthèses.

L'orchestration s'étoffe progressivement pendant les mois de novembre et décembre, et l'œuvre semble terminée à la fin du mois de janvier 1889 :

J'ai terminé mes *Chants symphoniques*. Je les ai montrés au nouveau musicien, Erlanger, qui en a été épaté : « Comme tu as travaillé ! C'est très beau ! Tu m'as donné une vraie émotion ! » Entre collègues ces éloges ont leur prix. Je vais commencer une réduction définitive au piano, et songe à mon envoi ! Quoique Massenet m'écrive de donner cette symphonie comme envoi pour faire du potin dans le monde de l'Institut.

On le comprend, *La Vie du poète* n'est donc pas, à l'origine, destinée à faire office d'envoi « académique ». Mais Charpentier, malgré son isolement italien, réalise toutefois que rendre public cet ouvrage peu conformiste facilitera sa quête d'un poste lors de son retour dans la capitale française. Ainsi, dès le mois de juillet 1889, il prend des contacts avec l'éditeur parisien Hartmann – qui lui avait promis un livret pour son deuxième envoi et qui avait déjà publié sa cantate *Didon* – au sujet de ses *Chants symphoniques*. Le rapport avec Hartmann semble ne pas en être resté aux pourparlers car Charpentier, dans une lettre à ses parents, affirme attendre « incessamment les épreuves pour les corriger ». Cette collaboration, toutefois, n'aboutit pas et, entre-temps, le jugement très positif de l'Institut est annoncé publiquement :

M. Charpentier / 1<sup>e</sup> année / *La Vie du poète*

L'œuvre de M. Charpentier, œuvre essentiellement symphonique malgré l'emploi accessoire des voix, comprend quatre parties très importantes :

1° Enthousiasme

2° Douce

3° Impuissance

4° Ivresse

Ce qui frappe tout d'abord dans la composition de M. Charpentier, c'est la conception intelligente et poétique du sujet. On peut, il est vrai, et on

doit regretter chez l'auteur une surcharge de détails qui complique d'une fatigue inutile l'intérêt de la pensée et du sentiment. Mais, si l'œuvre est par trop touffue, elle dénote aussi une nature chaude et généreuse, que le temps et la réflexion ne peuvent manquer de dégager peu à peu de ces complications qui l'encombrent. La seconde et la quatrième partie surtout se recommandent, l'une par la conduite habile et l'intérêt expressif de l'idée, l'autre par l'entrain endiablé d'une fête populaire, et le contraste de l'idéal poétique avec la réalité vulgaire intentionnellement poussée à la trivialité. La première et la troisième partie au contraire, malgré la valeur musicale qu'il est juste d'y reconnaître, pèchent par un excès de vague et d'incohérence regrettable, ainsi que par la disproportion et la prolixité. En somme, l'envoi de M. Charpentier est, sans contredit, un des plus intéressants que l'Académie ait reçus depuis plusieurs années.

Une lettre de Louis Landry – élève de Massenet et futur chef de chant à l'Opéra-Comique –, adressée à Charpentier le 14 novembre 1889, décrit les coulisses de l'audition de cet ouvrage :

Voici la mise en scène : Gounod devant une table avec la partition d'orchestre, Delibes va se placer à côté de Gounod, Massenet au piano bien entendu, et Thomas, de plus en plus ramolli, effondré dans un grand fauteuil, faisant semblant et peut-être même essayant d'écouter (je n'ai pas dit de comprendre). Quant à Reyher, qui devait tant parler pour toi, il n'avait pas daigné venir.

Nous commençons : au bout de quelques instants Massenet s'apercevant que Delibes cherchait à exciter Gounod, va le chercher et le colle près du piano avec moi en le forçant d'admirer tout le temps. Les voilà donc tous les trois dans un coin différent et dans l'impossibilité de s'exciter mutuellement.

Après la première partie, Gounod déclare qu'il y a des longueurs mais du souffle et de l'avant, Delibes se tait et Thomas, qui s'était demandé tout le temps si c'était une romance, se lève en disant : ça module trop, pour-

quoi ne pas rester dans le même ton. Il s'était aperçu que le morceau n'était pas en *ut*, son ton favori. Le patron ne lui laisse pas le temps de souffler et fait attaquer tout de suite la seconde partie. Il l'a chantée comme il chante lorsqu'il s'agit de s'y mettre. C'est-à-dire épatamment. Gros effet sur ces messieurs, même sur Thomas qui, voyant que tout le monde était du même avis, déclare que c'est un très joli sentiment poétique. Gounod essaye d'insinuer que la fin est peut-être un petit peu longue, et j'ai vu le moment où le patron allait lui répondre qu'il n'était qu'un c... !

La 3<sup>e</sup> partie produit beaucoup d'effet mais néanmoins fournit à Thomas et à Gounod l'occasion de prononcer de belles paroles. Le premier voulant faire de l'esprit dit : « Impuissance de ne pas moduler ». (Hein ! c'est joli). Le second nous rappelle que dans *Don Juan* de Mozart, le grand Mozart est arrivé à produire un effet fantastique avec des accords au fond desquels on voit les cailloux. Le Patron leur explique que cet effet tourmenté est voulu. (C'était la partie qui, la veille, l'avait le plus ému.)

La 4<sup>e</sup> partie est celle qui a eu le plus de succès. Elle a passé comme une lettre à la poste, il n'y a pas eu une protestation. En résumé, d'après ce que j'ai vu, Gounod, qui a suivi consciencieusement tout le temps, a trouvé que c'était un envoi intéressant. Il a formulé quelques critiques au sujet de tes outrances musicales et a dit que tu étais évidemment appelé à devenir quelqu'un, mais que tu n'étais encore qu'à l'état embryonnaire. La preuve, en a-t-il dit, c'est qu'il est encore plus poète que musicien et qu'il a plus d'accent que d'idées. Tu vois qu'il y a là-dedans un mélange de bêtises et de choses justes ; somme toute c'est un vrai succès.

Dès son retour de Rome, Charpentier se dédie en priorité à faire exécuter ses compositions, notamment *La Vie du poète*. La création a lieu le 18 mai 1892 au Conservatoire suivie, un mois plus tard, par une autre exécution à l'Opéra (17 juin 1892). Pour cette dernière, les difficultés ne manquent pas, comme l'auteur le détaille dans une lettre adressée à ses parents :

11 juin 1892

En lisant l'annonce de mon exécution à l'Opéra, vous vous êtes dit : « Enfin il y est arrivé ! » Tandis que les difficultés ont commencé à m'entourer, vous pensiez : « Est-il heureux ? »

Depuis quinze jours, je lutte effroyablement contre tous. Bertrand (directeur de l'Opéra) y met une bonne volonté véritable, mais les autres ! Y compris Colonne, qui est furieux, car il espérait avoir cela au Châtelet cet hiver. Tant et tant de difficultés : interprètes mal contents du petit rôle qui leur est attribué ; chœurs furieux des répétitions supplémentaires et auxquels il faut donner 15 francs par tête à cause de la *tenue de soirée* ; musiciens demandant 10 francs pour jouer sur la scène. Que de frais ! De sorte que voyant Bertrand navré, je lui ai dit que mon éditeur [Choudens] prendrait à sa charge les 25 musiciens complémentaires, et je les paierai sur mes droits d'auteur.

C'est probablement pour cette exécution à l'Opéra que Charpentier a choisi la division en *scènes*, et non pas en *mouvements*, donc avant même la publication de la partition (fin 1892). Après avoir fait l'éloge de la composition, Arthur Pougin, dans les colonnes du *Ménestrel* du 22 mai 1892, souligne le lien quasi organique entre *La Vie du poète* et *l'Épisode de la vie d'un artiste* de Berlioz, les deux ouvrages exploitant une composante principalement biographique et intimiste :

*La Vie du poète* est-elle comme une sorte de pendant que M. Charpentier a voulu donner à *l'Épisode de la vie d'un artiste*, de Berlioz ? Toujours est-il que l'œuvre est à la fois singulière comme sujet poétique, nerveuse et puissante comme inspiration et comme forme musicales. Le « poète » fait d'abord de beaux rêves, comme tous les poètes ; puis, le doute et la tristesse envahissent son âme ; bientôt, il se sent impuissant à traduire ses pensées, et il se révolte contre la destinée ; et enfin, cette révolte de son âme le mène à l'orgie, à l'ivresse et à leurs jouissances odieuses. Et où s'en va-t-il ainsi « faire la noce » en désespéré ? Je vous le donne en mille. À

Montmartre ! Au Moulin de la Galette !... Voilà qui indique, je pense, chez l'auteur, une certaine indépendance d'esprit, et chez le musicien un talent de rare habileté pour faire passer une condamnation sur l'excentricité inhérente à la mise en œuvre d'un tel tableau.

Quelques mois après l'exécution à l'Opéra, Reynaldo Hahn tient à faire part à Charpentier de ses impressions au sujet de cet ouvrage si original :

Depuis l'audition à l'Opéra, je n'avais pas lu votre ouvrage. Hier, il m'est tombé sous la main, et je l'ai dévoré avec une voluptueuse fièvre. Je vous assure que peu de fois, étant assez rebelle à la musique, je n'ai ressenti une aussi sincère émotion ; pendant la lecture de ces pages, je n'ai pas eu un moment de fatigue ou de contrariété, grâce à l'intelligence profonde et délicate qui en dirige constamment l'inspiration, là même où elle doit aller, s'y substitue aux moments où le lyrisme seul ne suffit pas à exprimer votre pensée de poète, de peintre, et de philosophe. [...]

Mon cher ami, acceptez ces éloges aussi simplement qu'ils vous sont faits par quelqu'un dont le seul mérite est d'aimer les *clairs de lune* et *votre musique*. On dit généralement aux artistes : *ne vous reposez pas sur vos lauriers parce que vous croyez avoir fait une belle chose* ; c'est idiot. Je vous dis moi, faites n'importe quelle mauvaise musique ; désormais, vous resterez toujours à mes yeux celui qui a écrit *cela*.

Le succès de *La Vie du poète* assoit également la personnalité de Charpentier auprès des jeunes intellectuels montmartrois, comme en témoigne Saint-Georges de Bouhéliér :

Gustave Charpentier [...] était débarqué de Rome [...] avec dans sa valise la partition de *Louise*, *La Vie du poète* et les *Impressions d'Italie*. Il n'avait que trente-quatre ans et son nom avait, à mes yeux, l'éclat d'un drapeau. [...] En 1891, il était de retour à Paris, déjà réputé, et considéré par toute

la jeunesse, comme l'un de ses chefs. [...] Charpentier s'annonçait comme un des génies les plus surprenants que notre pays eût encore produits. Un halo de gloire l'enveloppait, aux yeux de beaucoup, et surtout des jeunes, car doué de la puissance d'anticipation, qui est le privilège de ces derniers, nous portions dans l'avenir un regard prophétique et de la plus perçante lucidité.

Au milieu de ces commentaires enthousiastes, celui de Debussy dissone toutefois quelque peu :

Il se lève aussi à l'horizon musical, un jeune astre du nom de Gustave Charpentier, qui me paraît destiné à une gloire aussi productive qu'ines-thétique. Celui-là prend la succession de Berlioz, qui fut, je crois, un prodigieux fumiste, qui arriva à croire à ses fumisteries ; Charpentier a en moins la nature assez aristocratique de Berlioz, il est peuple [...]. L'œuvre qui vient à l'admiration des foules s'appelle *La Vie du poète*. Ce titre d'un romantisme culotté vous dit déjà quelque chose, mais, ce que vous ne vous figurez pas, c'est le manque de goût dont témoigne cette œuvre ; c'est, on pourrait dire, le triomphe de la Brasserie. Ça sent la pipe, et il y a comme des cheveux sur la musique. Pour vous donner un petit exemple, le dernier morceau de cette symphonie représente le Moulin Rouge, où le Poète (il fallait bien s'en douter) est venu échouer ; il y a même une fille de joie qui pousse des cris imitant les spasmes ! Ah ! Pauvre Musique ! Dans quelle boue ces gens-là te traînent-ils.



## DE LA MUSIQUE À LA SCÈNE

Nous ne savons pas à quel moment Charpentier a choisi de passer du titre de *Chant symphoniques* à celui de *La Vie du poète* (sous-titré « Symphonie-drame »), ce dernier paraissant naturellement plus approprié au sujet de



la composition, lequel, rappelons-le, décrit les aspirations et les tourments de la création – tant littéraire que musicale – partagés entre la quête de l'Art et l'écroulement des illusions du protagoniste, qui noie son désespoir dans l'alcool au milieu de l'ambiance délurée de Montmartre. Les quatre épisodes se suivent comme des tableaux juxtaposés, proposant des instantanés de diverses étapes de la création artistique. Ainsi, le Poète, unique personnage de l'œuvre (dans lequel on peut aussi reconnaître le profil du compositeur), absorbé par l'*Enthousiasme* d'une nouvelle inspiration, se laisse gagner par le *Doute* de sa valeur artistique, avant de se trouver dans un état d'*Impuissance* face à l'absolu et de plonger dans une *Ivresse* qu'il espère salvatrice. Charpentier choisit donc comme premier envoi un sujet éminemment « psychologique », tel qu'il le définit lui-même.

Le style musical employé se nourrit déjà d'éléments qui seront développés par la suite, notamment dans le spectacle populaire *Le Couronnement de la Muse* (1897). L'emploi d'une sonorité orchestrale de dérivation wagnérienne, caractérisée par une large utilisation des cuivres, est certes fille de son époque, mais encore plus évidente pour quelqu'un qui, dès l'été 1888, se rendit dans le temple wagnérien de Bayreuth afin de connaître précisément le rendu sonore des œuvres « sacrées » du génie allemand. Un élément bien plus typique du langage musical de Charpentier apparaît dans le dernier tableau : *Ivresse*. Ici, aux instruments situés dans l'espace traditionnel de concert, s'ajoutent deux groupes sonores disposés en coulisse : dans le premier figurent une petite flûte, deux pistons en la (« prenant des sourdines »), deux saxhorns altos en *mi* bémol et un saxhorn-tuba basse en *ut*, tandis que le deuxième comprend quatre trombones, deux saxhorns basses en *si* bémol, un saxhorn contrebasse en *si* bémol, un tambour, une grosse-caisse et des cymbales. L'effet que Charpentier souhaite obtenir est celui de la spatialisation du son : les deux groupes en coulisse sont en effet disposés des côtés droit et gauche de la scène et créent un deuxième plan sonore qui laisse deviner « un bal » au lointain, anticipant le « Tempo de polka » à plein orchestre qui ouvrira la dernière section, avec le Poète et la Fille. Dans le *Couronnement de la Muse*,

Charpentier amplifie ce procédé avec une « Fanfare lointaine du cortège de la Muse » dans la première section de la composition (« Marche »), avec toujours cet effet d'anticipation et de rapprochement temporel et spatial à l'évènement musical en premier plan en tutti. Le procédé de la « Marche des pèlerins » d'*Harold en Italie* de Berlioz, autant que celui de l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner sont dans tous les esprits.

Les personnages féminins de la Fille de *La Vie du poète* et celui de la Muse du *Couronnement* peuvent être également rapprochés par le fait qu'ils restent presque complètement muets en scène. Charpentier construit dramatiquement les deux facettes du caractère féminin comme reflétées dans un miroir : si la Fille est l'exemple de la déchéance charnelle et le retour à la dimension animale du rapport homme-femme (souligné par les cris qu'elle pousse comme seule preuve de son existence sonore), la Muse, dans sa perfection qui inspire l'amélioration du genre humain et notamment de sa composante masculine (le spectacle est adressé principalement à la classe ouvrière), reste impassible, silencieuse, et c'est seulement à la fin de l'ouvrage, par son sourire, qu'elle rend possible l'union de l'Art et du Peuple.

Le Poète est le personnage central et omniprésent de ce drame symphonique, mais il est entouré de présences suspendues entre réalité et rêverie. D'influences clairement wagnériennes, ces apparitions sonores portent les appellations génériques de « Voix intérieures », « Voix de la nuit », « Voix de malédiction », « Voix d'autrefois » et « Voix de demain ». Cette alternance des plans sonores, déjà soulignée au niveau instrumental, est également exploitée par le compositeur dans le domaine vocal, puisque ces « Voix » interviennent souvent depuis la coulisse, ou au lointain, jouant ainsi clairement le rôle de conscience du Poète. La juxtaposition de plans vocaux est également réutilisée par Charpentier tant dans le *Couronnement* que dans l'une de ses mélodies les plus célèbres, intitulée *La Ronde des compagnons* (1894). Cette mélodie est le deuxième volet du diptyque *Impressions fausses*, dont les textes sont tirés de deux poèmes de Verlaine. *La Ronde des compagnons* narre la promenade d'un détenu

dans la cour de sa prison et son chant est soutenu par des « Voix dans la coulisse » qui contribuent à créer une atmosphère sombre et inquiétante, représentant la dimension subconsciente des pensées exprimées par la voix principale.

Si « le lieu de l'action est purement imaginaire », Charpentier, sur la première page de la partition chant-piano, précise toutefois que :

Pour le théâtre, on peut préciser ainsi :

Premier acte : la chambre du poète

Deuxième acte : la Nuit splendide

Troisième acte : un site sauvage

Quatrième acte : une fête à Montmartre

L'idée d'adapter à la scène cette symphonie-drame remonte à l'automne 1892. Dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> septembre, le compositeur annonce en effet à ses parents son intention de faire représenter *La Vie du poète* avec costumes et décors :

Je suis en plein accouchement et j'espère réussir. Je mets mon Poète au Pays du Rêve : ce sera le deuxième tableau. Le rideau se lève, les peuples du Rêve sont agenouillés devant le Poète. Des filles lui apportent des fleurs et lui chantent des chœurs. *C'est l'épanouissement de la beauté, l'extase suprême*. N'osant en croire ses yeux, il chante son bonheur et, dans le lointain, les voix de l'orgue lui répondent. La difficulté est de terminer ce tableau. J'y suis – mais j'hésite un peu – il faut que ce soit de *toute beauté*, comme spectacle et comme musique, très scénique aussi. Ah, ce n'est pas facile d'inventer ces choses-là : mais j'y arriverai. Je travaille jour et nuit... Je me suis calfeutré seul, tout seul... il faut que tout soit prêt pour novembre – et avec cela je dois arranger, augmenter les autres parties.

La composition, jamais achevée, d'un opéra intitulé *Orphée* et le travail pour la publication de la partition chant-piano de *La Vie du poète*, prévue

pour la fin de l'année 1892, retardent son projet. Toutefois, Charpentier continue à songer à une transformation scénique de son travail symphonique. L'année suivante (1893), il écrit à nouveau à ses parents :

Le manuscrit que je vous envoie (*La Vie du poète*) n'est pas définitif. Il y en a déjà un autre, et je retoucherai encore au fur et à mesure que je ferai la musique. Mais vous verrez quel parti j'ai tiré des scènes si courtes de la symphonie. J'aurai là une vraie œuvre artistique d'un théâtre nouveau, s'alliant bien aux idées modernes et futures.

Sans traiter ici de la comparaison entre *La Vie du poète* et son adaptation finale sous forme d'opéra, *Julien* (1913), signalons toutefois que, dans ce dernier, Charpentier a mieux précisé les décors des différents actes : une chambre d'artiste à la Villa Médicis et la place Blanche à Montmartre, avec lesquels s'ouvre et se termine l'intrigue, et des paysages de fantasmagorie (un site en Slovaquie et un autre en Bretagne) qui symbolisent le « brouillard » entourant la « création artistique » du protagoniste.



#### LA VIE DU POÈTE HORS DE LA SALLE DE CONCERT

Dans les années 1930, Charpentier entreprend d'enregistrer, avec l'orchestre Padeloup placé sous sa direction, plusieurs œuvres de jeunesse, notamment une sélection des *Poèmes chantés*, les *Impressions d'Italie* et *Louise* (ce qu'il fera en 1935). *La Vie du poète* est gravée au mois de décembre 1934. Il en existe encore, dans le fonds Charpentier du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, la partition-guide pour l'enregistrement, imprimée, avec les ajouts manuscrits du compositeur pour les « coupures disques », assortis du minutage et des indications pour l'enregistrement. Cet exemplaire unique est étoffé de feuillets intercalés entre les pages comportant des annotations

autographes de Charpentier, probablement rédigées lors des répétitions en studio. À la différence de *Louise*, les coupures pour le disque sont minimales, du fait de la relative brièveté de la composition. Le fonds Charpentier contient également deux exemplaires incomplets de la première édition de *La Vie du poète* (Choudens, © 1892, A. C. 8922), qui correspondent probablement à une première étape du travail d'enregistrement mis au net ensuite dans la partition intitulée « nouvelle édition ». Cette dernière, qui comporte 148 pages, est en effet enrichie de quelques mesures pour les enchaînements des sections et, au niveau textuel, fait apparaître le remplacement, dans le quatrième tableau, du mot « Dieu » par le mot « Sort », probablement pour rendre encore plus explicite le souhait du compositeur de s'adresser non pas à une sphère religieuse, mais à une entité supérieure à la seule volonté humaine.

Dans le livret du disque *Gustave Charpentier* (Music Memoria 30223), qui contient l'enregistrement de 1934, Guy Dumazert retranscrit ce propos du compositeur :

L'enregistrement de *La Vie du poète* fut pour moi, en ces jours sombres, un rayon de soleil dissipant les nuages... Fierté de me retrouver à la tête d'un orchestre incomparable... et malgré les coupures [minimes !], infernale besogne, pour garder à l'œuvre première ses exactes proportions, sa couleur, son caractère, son esprit, ses contrastes nécessaires. Du travail, je le répète, mais combien récompensé lorsque les miracles de l'enregistrement réalisent idéalement ce que nous n'aurions osé espérer.

Charpentier pense, encore et toujours, à sa symphonie-drame lorsqu'il travaille à l'adaptation musicale de son opéra, *Louise*, pour le film réalisé par Abel Gance en 1939. Il écrit, dans une lettre adressée aux producteurs Weyler et Goldenberg :

Je vous confirme que mon autorisation de vous servir des musiques des *Chevaux de bois* et de *La Vie du poète* pour les scènes des Bohèmes et la

fête populaire, ainsi que mon adhésion aux divers arrangements musicaux qui m'ont été soumis par Me Beydts et réalisés sous la direction de M. Bigot, ne sauraient tenir lieu d'adhésion définitive étant donné que j'ignore encore les passages du film auxquels ils seront attribués.

Si, dans le film, il n'y a pas de trace de *La Vie du poète*, ce document montre toutefois que Charpentier n'a jamais hésité à réutiliser ses compositions de manière innovante, passant incessamment d'un système de « communication musicale » à un autre (symphonique, opératique, radiophonique ou cinématographique), preuve de sa capacité à savoir adapter sa production musicale aux exigences des nouveaux médias.

---



*GUSTAVE CHARPENTIER À ROME VERS 1890.  
Collection particulière.*