

Velléda, Sémélé, dernières hésitations de l'Institut avant le choix de la réaction

Pierre Sérié

Qui entend Velléda se rappelle la lecture des *Martyrs* de Chateaubriand (1809). Qui entend Sémélé revoit la toile homonyme de Gustave Moreau (*Jupiter et Sémélé*, 1895). Tel pourrait être le réflexe de l'honnête homme d'aujourd'hui, réflexe malheureusement démenti par l'exactitude historique (les dates sont têtues) puisque Sémélé fut imposée aux logistes du concours de Rome quelques mois avant seulement (mais quand même) qu'un riche amateur n'en commande à Moreau la version peinte. Si Chateaubriand, cité en exergue du texte de la cantate, est bien la source de l'épreuve du concours de 1888 (avant lui, Velléda n'étant qu'une « devineresse qui régna dans la Germanie, où elle fut depuis révérée comme divinité » selon le *Dictionnaire abrégé de la fable* de 1787), Moreau ne peut pas être celle de l'année suivante. Mais cette comparaison hâtive entre Chateaubriand et Moreau, deux partisans d'une même esthétique de la retenue, voire de la douleur rentrée, a cela de bon qu'elle permet de mieux en venir au fait, à cette idée confirmée par les livrets ultérieurs (grosso modo ceux retenus pour le concours de Rome une vingtaine d'années durant), selon laquelle, pour paraphraser la préface d'*Atala*, « on n'est point un grand artiste parce qu'on met l'âme à la torture ».

Entre 1887 (*Didon*) et 1905 (*Maïa*), dix-sept des dix-neuf titres des cantates de Rome sont aussi les noms d'héroïnes féminines (dont *Velléda* et *Sémélé*), chiffre sans équivalent dans l'histoire du concours. Seuls *L'Interdit*

(1891) – encore qu’il dérive clairement d’*Agnès de Méranie* de François Ponsard – et *Amadis* (1892) ne procèdent pas de ce régime d’intitulation. Cette propension à « genrer » ainsi les cantates (pour commettre un néologisme très parlant) n’épuise d’ailleurs pas le propos, car ces figures féminines relèvent aussi quasiment toutes d’un même type, celui de l’héroïne passive dont ténors et barytons scellent le tragique destin, selon un dispositif certes bien courant dans le répertoire lyrique, mais qui, pour ce qui regarde l’exercice de la cantate de Rome, ne l’avait encore jamais été à ce point. Disparue la « femme-forte » façon *Dalila*, *Jeanne d’Arc*, *Clytemnestre*, *Judith* ou *Médée* (titres respectifs des cantates de 1866, 1871, 1875, 1876 et 1879) à l’exception de *Frédégonde* (la mezzo-soprano remplaçant pour l’occasion le méchant baryton-basse) qui relève de l’hapax. *Frédégonde* est en effet l’unique exemple, pour la tranche chronologique qui nous intéresse, d’une cantate ayant pour titre le nom d’une femme de tempérament motivée par le ressentiment (la vengeance) et qui réussit à infléchir la décision du protagoniste masculin (Chilpéric) dont elle obtient la tête de la reine Galeswinthe : « Quel beau jour ! quelle joie / D’immoler à ma haine une si belle proie », ainsi se termine le livret. Si femme-forte il peut y avoir entre 1887 et 1905, ce ne sont jamais plus que des femmes-fortes déçues (*Didon* en 1887, *Cléopâtre* en 1890, *Sémiramis* en 1900) ou dont les desseins sont mis en échec par une autorité supérieure, telle *Myrrha* (1901) faillant à ranimer l’amour (et l’ardeur au combat) de Sardanapale sous les imprécations du grand-prêtre Bélésis. Pour le dire en quelques mots, « la » cantate Fin-de-Siècle se retranche derrière une formule qui n’avait, jusque-là, constitué qu’une solution parmi d’autres, celle de l’héroïne-soprano spectatrice de son propre drame, drame causé par des chanteurs masculins seuls, ténor/baryton. Qu’il ait pour titre *Antigone* (1893) ou sainte *Radegonde* (1898), qu’il s’inspire du répertoire de la fable celtique (*Mélusine*, *Alyssa*) ou gréco-romaine (*Daphné*, *Callirhoé*), qu’il s’aventure même à l’époque moderne avec *Clarisse Harlowe*, l’argument de la cantate de Rome se resserre alors sur un type exclusif : celui de la belle victime résignée à sa perte. Faut-il rechercher l’explication de cette uniformité dans l’analyse interne (l’histoire du médium en question) ou l’ana-

lyse externe (c'est-à-dire la mise en perspective dudit médium dans son époque : histoire, société, culture) ? La seconde option est évidemment le pari le plus périlleux, à la fois par la maîtrise des champs disciplinaires parallèles qu'il implique, et le caractère bien souvent simplificateur des interprétations auxquelles il aboutit. En guise d'analyse externe, tenons-nous-en à l'évocation du caractère profondément « conservateur » de ces livrets véhiculant les sacro-saintes valeurs d'ordre et de mesure (vision évidemment largement phallogocentrée quant au rapport homme/femme), conservatisme qui pourrait s'expliquer par les épreuves que traverse alors la jeune III^e République (aventure boulangiste, 1888-1889 ; vague d'attentats anarchistes, 1892-1894) et le raidissement légitime que cela induit à tous les niveaux institutionnels, y compris artistiques. Ceci dit, restreignons-nous à l'analyse interne. Il y a déjà largement de quoi moissonner de ce côté, pour peu qu'au vu de toutes ces malheureuses victimes de la folie des hommes, on se rappelle ce qu'écrivit Chateaubriand (le créateur de *Velléda*) et ce que peignit Gustave Moreau (l'auteur de *Jupiter et Sémélé*), nous revoilà à notre comparaison-point de départ :

On n'est point un grand écrivain parce qu'on met l'âme à la torture. Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur. [...] Voilà les seules larmes qui doivent mouiller les cordes de la lyre, et en attendrir les sons. Les muses sont des femmes célestes qui ne défigurent point leurs traits par des grimaces ; quand elles pleurent, c'est avec un secret dessein de s'embellir.
(Préface de la première édition d'*Atala*, 1801)

De même que Chateaubriand substitua à la rhétorique déclamatoire des passions une esthétique plus rentrée du sentiment, Moreau voulut déléster la peinture d'histoire des codes du théâtre, de la pantomime et de la tête d'expression. La peinture d'histoire non-académique à laquelle il prétendit dès les années 1860 était celle du drame intériorisé, de la retenue, de ce qu'il appelait « l'immobilité contemplative ». Aux deux bornes du siècle, l'un et l'autre, Chateaubriand comme Moreau ne conçoivent plus

que le désordre intérieur fit grimacer les visages, que tout rictus les défigurât ou, pire encore, que l'on en vint à cette extrémité de « gesticuler ». Il convient de proscrire le mauvais pathos, ce que les Grecs appelaient le « parenthyse » et, avec lui, de proscrire le motif du désordre personnifié par les femmes-fortes. Alors les livrets de 1888 (*Velléda*) et 1889 (*Sémélé*) prennent tout leur sens : celui d'un dernier tremblement entre l'acception plurielle de la cantate telle qu'elle avait cours jusque-là (*Sémélé*) et sa rigidification en une unique formule-type (*Velléda*), le tout au moment précis où le temps des expérimentations formelles en matière musicale (celui de Debussy par exemple) semble passé, les juges de l'Académie des Beaux-Arts étant gagnés par une certaine frilosité, ce dont Paul Dukas fut la première victime (puisque ce prix, il ne le remporta jamais).



Car *Sémélé* aurait tout autant pu s'intituler *Junon* (mais alors le titre n'eut pas été transparent, il fut resté trop ouvert, l'épouse de Jupiter ayant eu bien souvent l'occasion de se venger de ses rivales : Callisto, Europe, Io, etc.). En 1889, Junon qui a raison de *Sémélé* comme *Frédégonde* de *Galeswinthe* est encore une femme-forte de la trempe des *Dalila* et autres *Médée*. Et pourtant, l'année précédente, *Velléda* expérimentait le motif de la femme-forte encore, mais déchué déjà, puisque la druidesse appelant à la révolte contre l'opresseur romain s'y avilit dans un amour coupable pour un Romain (*Eudore*), occasion pour le librettiste d'un bel exercice de style dans l'accumulation des contrastes (Gaule/Rome ; vestale/chrétien) et des complémentarités manquées (gauloise vestale/romain, mais chrétien) :

Tu naquis *Gauloise* et *Vestale* ;
Je suis fils de *Rome* et *Chrétien*.

Non seulement *Velléda* abandonne toute ambition guerrière (de femme-forte il n'est donc plus), mais l'environnement dans lequel se joue cette

« féminisation » (ou cette « dévirilisation ») – chacun recouvrant la place qui doit être la sienne selon « l'ordre naturel » – évacue toute couleur martiale ou héroïque. Une cantate de concours est évidemment une forme modeste et il n'était pas question pour le librettiste de rivaliser avec l'emphase d'un grand opéra en quatre ou cinq actes comme Charles Lenepveu dans sa propre *Velléda* (1882). Mais l'on peut tout de même s'étonner de l'absence de toute indication évoquant ce qui, dans le livre X des *Martyrs*, clôt l'« épisode de Velléda » : une bataille. Car c'est effectivement sur un char, au beau milieu d'hommes en armes que la prophétesse se tranche la gorge, avec fracas. Selon les procédés en usage dans ces cas de figure relativement fréquents, le livret aurait pu comporter des mentions du type « Les trompettes sonnent » (*Le Gladiateur*, 1883), « La marche triomphale se rapproche. La draperie de la tente s'écarte, David paraît, précédant tous ses soldats » (*La Vision de Saül*, 1886) ou « Des clameurs se font entendre au dehors, des cris de menace et de mort s'élèvent du sein d'une foule ameutée » (*L'Interdit*, 1891). Pourtant, même les indications de décor traduisent une retenue à laquelle, pour le coup, Chateaubriand ne s'était pas contraint. La tempête inaugurale exceptée (« Bruits d'orage »), rien ne rappelle les paysages sauvages et inquiétants de l'Armorique : « Une forêt au bord d'un lac », voilà tout, formule laconique et passe-partout qu'on retrouvera à plusieurs reprises par la suite (« L'orée d'un bois, sur les rives du Ladon », *Daphné*, 1894 ; « Une forêt. La nuit vient. Sous des endroits moussus où, par endroits, la lune met comme de mystérieuses taches d'argent, une source coule », *Mélusine*, 1896). Qu'est devenue la coloration fantastique de la prose des *Martyrs* ? Cette « région solitaire, triste, orageuse, enveloppée de brouillards, retentissante du bruit des vents, et dont les côtes hérissées de rochers sont battues d'un océan sauvage », ce château-fort « bâti sur un roc, appuyé contre une forêt et baigné d'un lac » qui semble pourtant le cadre servant de référence au livret de Fernand Beissier. L'orage se calme aussi soudainement qu'il était apparu, n'offrant plus au regard que « ces barques dormant sur le morne rivage ». Ségenax a beau déclamer que « Teutatès a parlé dans l'arbre des Druides » et qu'il « veut du sang », point n'est question, dans les didascalies, de ce sanctuaire pourtant

longuement évoqué au début du livre X des *Martyrs*, et qui, à défaut d'un impossible champ de bataille, aurait pu rendre justice au texte de Chateaubriand :

On voyait un arbre mort que le fer avait dépouillé de son écorce. Cette espèce de fantôme se faisait distinguer par sa pâleur au milieu des noirs enfoncements de la forêt. [...] Autour de ce simulacre, quelques chênes dont les racines avaient été arrosées de sang humain, portaient suspendus à leurs branches les armes et les enseignes, et elles rendaient, en s'entrechoquant, des murmures sinistres.

N'était-ce pourtant pas là un topos de la scène lyrique française pour lequel, avec un minimalisme qui aurait tout à fait convenu à l'exercice de la cantate, le décorateur de théâtre Ciceri avait, en son temps, conçu un chef-d'œuvre du décor de scène : « Site affreux et sauvage aux environs de Stockholm », acte III de *Gustave III ou Le Bal masqué* d'Auber (1833). Certes, ces décors n'avaient valeur qu'indicative et pour le compositeur, et pour l'auditeur puisque, imperturbablement, l'exécution publique de la cantate primée se déroulait de la sorte, sous la coupole de l'Institut de France :

Une salle disposée en amphithéâtre, avec un faux aspect attique, où la brise respirable du dehors n'est jamais admise à venir aérer les souvenirs qui s'y entassent, où les banquettes gardent précieusement les poussières séculaires, où une haleine de moisissure indissolublement unie à quelque chose de morne et de sacré souffle la migraine et le respect. Voilà le lieu officiel où, chaque année, les prix de Rome sont condamnés à l'exécution publique. Dans le bas et au centre, à la place du trépied antique où brûlaient la myrrhe et l'encens, un calorifère des premiers âges modernes, bouche béante, exhale paisiblement la poussière tiède de ses entrailles. Sur un pan coupé, voisine des cintres, une baie largement ouverte ; c'est par là qu'apparaissent, suspendus comme dans une cage, les musiciens et leur chef. On en voit quelques-uns, on n'en entend aucun ; mais ils sont là parce qu'ils y ont déjà été. Ils y seront toujours, défendus contre toute

audace par l'aile protectrice de la routine, une des gardiennes impassibles de l'Institut, la plus fidèle. M. Vianesi lève son bâton. De ma place, je ne vois que le bâton. Tous les musiciens de l'orchestre ne pourraient pas en dire autant, malheureusement pour eux et pour les auteurs.

Il n'empêche, jusqu'alors (et ce sera encore le cas pour *Sémélé*) les didascalies étaient à la fois plus nombreuses et plus précises. À l'unisson de cet effacement de la dimension visuelle (même virtuelle) des cantates, on relèvera un autre détail emblématique de ce tournant esthétique qui se joue alors : le choix de Rose Caron dans le rôle de Velléda lors du concert de la séance publique annuelle du 20 octobre 1888 (solennité dont elle ne semble pas avoir été coutumière). Car, outre la dimension vocale éminente de ce choix, on ne saurait négliger une caractéristique de la cantatrice : son jeu. Même en « version de concert », la prestance d'un chanteur compte et, en l'occurrence, l'amollissement des pulsions guerrières de la prophétesse gauloise une fois enamourée d'Eudore (auparavant « l'orgueil dominait chez cette barbare, et l'exaltation de ses sentiments allait souvent jusqu'au désordre ») correspondait tout à fait au jeu lent et retenu de Rose Caron. Une immobilisation contemplative dont Degas se disait admiratif et qu'il comparait aux figures peintes de Puvis de Chavannes (mais qu'il aurait tout aussi bien pu mettre en relation avec les tableaux de Moreau). Cette Rose Caron, « comme elle sait – écrivait-il – laisser longtemps en l'air, sans qu'il y ait affectation, longtemps, ces bras maigres et divins, puis les redescendre doucement » (Edgar Degas, *Lettres*). Le livret lui-même, dans le traitement apporté à la figure de Velléda, relevait d'ailleurs d'une transposition bien infidèle du personnage fictionnel inventé par Chateaubriand. Pour le coup, Chateaubriand n'avait pas fait de la druidesse une « femme céleste qui ne défigure point ses traits par des grimaces », son idéal revendiqué (mais cela s'expliquait par le statut très secondaire de Velléda dans *Les Martyrs* dont l'héroïne véritable est Cymodocée). Velléda y est successivement montrée « les vêtements en désordre, la tête échevelée », « comme en délire » et, pour son ultime apparition, « penchée sur les coursiers, une femme échevelée » (encore !). Bref, une « Furie » qui

« grimace ». Eh bien cette barbare gesticulante, Beissier l'a rendue digne et, sans doute, Rose Caron l'aura traitée en Atala...

Le contraste entre les deux cantates mises en musique par Dukas, une sobre Velléda et une plus emphatique Sémélé, tient de la croisée des chemins offerte à l'Institut. La colère de Junon se prêtait encore à des expérimentations musicales teintées d'une certaine modernité (dans la lignée des concessions faites au cours des années 1880), la sage retenue du personnage de Velléda, en elle-même, suggérait une inflexion plus conservatrice, un retour en terres connues pour l'institution académique. Après le flux et le reflux de 1888-1889 (*Velléda-Sémélé*), c'est finalement l'option Velléda qui fut choisie : la cantate de 1890 inaugurerait dix années d'académisme à l'Académie.



Jupiter et Sémélé. Gravure par Jean Haussart d'après Jules Romain.
Bibliothèque Nationale de France.

Jupiter et Sémélé. Engraving by Jean Haussart after the painting by Jules Romain.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.