

L'inspiration nordique et mérovingienne dans l'opéra français fin-de-siècle

Vincent Giroud

L'Europe du Nord et la Scandinavie ne figurent guère parmi les sources d'inspiration de l'opéra français durant deux premiers siècles de son histoire, où dominent la mythologie gréco-romaine et, plus généralement, le monde méditerranéen. Seule exception, l'*Ernelinde, princesse de Norvège* de Philidor, créée à l'Académie royale de musique en 1767. Le livret, dont l'intrigue se situe dans la Norvège semi-légitime du v^e siècle de notre ère, était adapté par Poincette de celui de Francesco Silvani, *La fede tradita e vendicata*, mis en musique par Gasparini en 1704 puis par divers autres compositeurs italiens, parmi lesquels Vinci et Vivaldi. Le choix de ce cadre nordique, inédit à l'Académie royale, coïncidait avec la première vague du préromantisme et avec les débuts de la vogue d'Ossian, répercutée par Goethe dans *Werther* (1774). Napoléon ayant adopté Ossian comme son poète officiel, l'Académie impériale se devait d'accueillir la mythologie celtique telle que l'avait recréée l'Écossais James Macpherson à partir de sources incontestablement authentiques : même s'il ne survit pas à l'Empire et si le souvenir en subsiste principalement grâce à Ingres, *Ossian ou les Bardes* (1804) de Le Sueur n'en fut pas moins l'un des grands succès de l'époque. Autre opéra d'inspiration ossianesque, l'*Uthal* de Méhul, créé au Théâtre Feytaud en 1806 avec un succès moindre, avait la particularité de traduire musicalement les frimas calédoniens par son instrumentation dont les violons étaient omis.

Le romantisme proprement dit a considérablement amplifié cette recherche de nouvelles sources d'inspiration tournées vers le nord aux dépens des modèles classiques traditionnels. Si Ossian est passé de mode, l'Écosse médiévale voit son prestige accru avec l'engouement de toute l'Europe pour les romans de Walter Scott, qui stimule l'intérêt des historiens pour des périodes précédemment négligées, comme en témoigne en France le succès des *Récits des temps mérovingiens* (1840) d'Augustin Thierry. On traduit en français le *Nibelungenlied* en 1839, et de nouveau en 1852, sous le titre *La Fin tragique des Nibelons ou Les Bourguignons à la cour d'Attila*. Quant à l'Edda scandinave, connu en français dès les années 1780 grâce au Genevois Paul-Henri Mallet, de nouvelles traductions partielles en paraissent en 1838, 1844, 1853 et 1858. Ces différents champs d'intérêt sont liés, quand bien même on voit régner une certaine confusion entre bardes et druides ou mythologie celte et mythologie nordique. Mais, comme l'a résumé Philippe Van Tieghem, « ces Scandinaves qui sont des Celtes, c'est-à-dire frères des Gaulois, tout en étant des Germains, dont les Francs étaient une tribu, sont doublement nos parents, et presque nos ancêtres ». Ce lien est particulièrement manifeste dans les travaux de l'économiste et érudit flamand Émile de Laveleye, qui après avoir écrit dans sa jeunesse une *Histoire des rois francs* publiée entre 1861 et 1866 des versions françaises du *Nibelungen Not* et, sous le titre *Sigurd et les Eddas*, de l'Edda en vers dite de Scœmund. Contrairement à celles qui les avaient précédées, ces traductions connaissent un large retentissement et contribuent à populariser une mythologie jusqu'alors bien méconnue.

Comme l'a souligné Joël-Marie Fauquet, un grave malentendu s'est développé autour du *Sigurd* d'Ernest Reyer dès l'époque de sa triomphale création bruxelloise en 1884, suivie de sa première représentation au Palais Garnier l'année suivante : en effet, si Wagner avait conçu et écrit le livret de sa tétralogie entre 1848 et 1853, sa publication en langue allemande, en 1853 puis en 1861, était restée confidentielle. Reyer pouvait donc affirmer en toute bonne foi qu'il ignorait tout du *Ring* quand, probablement dès 1862, Alfred Blau lui offrait le scénario qu'il avait tiré, pense-t-on, de la traduction de Laveleye. Librettiste débutant (son autre

contribution majeure à l'art lyrique étant l'*Esclarmonde* de Massenet), Blau s'était adjoint la collaboration de Camille Du Locle, ami de Reyer et influent neveu d'Émile Perrin, alors directeur de l'Opéra : cette parenté explique peut-être que *Sigurd* ait été annoncé prématurément pour ce théâtre dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* en 1867 alors que le seul poème était loin d'être achevé, Du Locle ayant été accaparé par *Don Carlos*, dont la mort de Joseph Méry l'avait laissé seul responsable du livret. Loin de chercher à concurrencer Wagner, Reyer et ses librettistes se situaient résolument dans la tradition du grand opéra à thème chevaleresque et fantastique, celle d'*Armide* ou de *Robert le Diable*, mais en lui donnant un cadre inédit, celui d'une cour burgonde de la première moitié du v^e siècle de notre ère. La précision de cet arrière-plan historique et géographique (l'action se déroule à Worms et en Islande, et l'on évoque les armées menaçantes d'Attila à l'est) contraste d'ailleurs fortement avec la Rhénanie purement mythique du *Ring* : si Wagner il y a, ce serait plutôt celui de *Lohengrin*. Quoi qu'il en soit, Reyer n'était pas un compositeur pressé, et quand *Sigurd* fut enfin monté à la Monnaie de Bruxelles en 1884, puis à Paris l'année suivante, il ne pouvait plus prétendre à l'originalité. Il n'en fit pas moins brillamment carrière au Palais Garnier, dépassant les 250 représentations en 1935, et l'on pouvait encore applaudir César Vezzani en Sigurd sur les grandes scènes de province jusqu'à son retrait en 1948.

Tandis que *Sigurd* poursuivait sa lente gestation, un véritable engouement pour les cultures nordiques avait commencé à se manifester en France. Précédant Ibsen et Strindberg, qui ne conquièrent Paris que grâce à André Antoine et à Aurélien Lugné-Poë dans les années 1890, Bjørnson était traduit dès 1865, dans un volume de nouvelles où il tenait compagnie à Magdalene Thoresen (belle-mère de Suzannah Ibsen). Au même Bjørnson, qui allait vivre à Paris de 1882 à 1887 (et y mourir en 1910), Édouard Schuré consacre une étude, que César Franck a lue, dans la *Revue des deux mondes* en 1870. Dédicataire de la *Sonate pour violon et piano n° 2* de Grieg, le virtuose et compositeur norvégien Johan Svendsen avait visité la capitale française en 1868-1869 : il y avait d'ailleurs joué cette sonate avec Saint-Saëns au piano. En 1878, il y revient et ses concerts, notamment lors de

l'Exposition universelle, connaissent un vif succès. Quant à Grieg, admiré par les compositeurs de la jeune génération, Debussy et Ravel en tête, il jouit d'un prestige considérable en France bien avant son séjour à Paris en 1889, au cours duquel il rencontre Franck. Pierre de Bréville, disciple de ce dernier, avait fait le voyage de Bergen durant l'été 1887 et y avait rencontré Grieg. D'après les propos rapportés dans le journal de Bréville, Grieg admirait avant tout le « métier » des musiciens français, même ceux qu'il n'appréciait guère, comme Massenet, ou trouvait « froids », comme Saint-Saëns. Il semble avoir réservé ses mots les plus durs pour Ambroise Thomas, ce qui peut paraître injuste si l'on songe que ce dernier avait introduit dans la scène de la folie de son *Hamlet* (1868) une authentique mélodie scandinave, qui hante son postlude de manière si poignante. Joël-Marie Fauquet voit ainsi dans le chef-d'œuvre de Thomas le point de départ du « processus d'imprégnation scandinave de la musique française ».



Dans ce contexte on ne peut plus favorable, on ne s'étonnera pas que l'un des plus beaux opéras français des années 1880, la *Gwendoline* de Chabrier, soit d'inspiration nordique. Le cadre n'en est toutefois pas la Scandinavie, mais l'Angleterre saxonne du VIII^e siècle. Catulle Mendès a sobrement caractérisé son livret comme étant « conçu et écrit dans l'esprit de la nouvelle école dramatique musicale ». Contrairement à ceux de *Sigurd* et de *Hulda*, il n'est inspiré par aucune source littéraire connue, même si le renversement tragique du dénouement – un mariage devenu l'occasion d'un massacre – peut faire songer au mythe d'Hypermnestre tel que l'ont traité Charles-Hubert Gervais dans son opéra éponyme et Salieri dans *Les Danaïdes*, voire au 5^e acte des *Vêpres siciliennes* de Verdi. Toutefois, comme l'a fait remarquer Steven Huebner, il est difficile de ne pas être sensible avant tout à certains échos wagnériens, notamment du *Vaisseau fantôme* : le songe de Gwendoline n'évoque-t-il pas la Ballade de Senta, et l'amour qu'elle pressent puis ressent pour le farouche « roi des mers » danois Harald à celui de la fille de Daland pour le Hollandais ? Et cet amour partagé qui

ne peut s'accomplir que dans la mort commune n'est-il pas le grand thème wagnérien par excellence ? Steven Huebner a en outre relevé des analogies (certaines purement musicales) avec *Lohengrin* et *La Walkyrie*, voire avec *Le Crépuscule des dieux*, pour ne rien dire de *Tristan*. Tout cela ne peut surprendre si l'on se souvient que Catulle Mendès était un wagnérien de la première heure et que le livret de *Gwendoline* est contemporain de son important ouvrage sur Wagner, paru en 1886. Même s'il avait, comme tant d'autres, pris ses distances avec le Maître de Bayreuth après la publication en 1873 de son pamphlet anti-français, *Eine Kapitulation*, ce retour à Wagner sous forme d'un détour par l'Angleterre saxonne et le Danemark (pays humilié par la Prusse, comme la France ensuite, lors de la Guerre des Duchés de 1864) pouvait donc être interprété à la fois comme une réconciliation et un adieu, puisque Mendès allait désormais se vouer à la promotion de sources d'inspiration françaises ou méditerranéennes.

D'un point de vue formel, le livret de *Gwendoline* est d'une concision presque classique, qui tranche avec la brutalité du sujet : deux actes (du moins dans la coupe originale), trois personnages principaux et deux secondaires. La personnalité exubérante de Chabrier n'en éclate que mieux dans le charme de l'inspiration mélodique, la couleur orchestrale toujours savoureuse, la richesse et l'originalité de l'harmonie ainsi que le niveau constant de l'inspiration, de l'éblouissante ouverture au prenant *Liebestod* final. Seule la difficulté peu commune des deux principaux rôles peut expliquer que l'ouvrage, créé à la Monnaie en 1886 et donné à l'Opéra en 1893 au soir de la vie du compositeur, n'ait pas encore conquis la place qu'il mérite au répertoire.

Si Édouard Lalo est l'auteur d'une *Rapsodie norvégienne*, dont la première mouture est contemporaine des concerts de Svendsen, il a choisi de se tourner vers la Bretagne pour son *magnum opus* lyrique, *Le Roi d'Ys*, mais l'ancrage de l'œuvre, initialement sous-titrée « légende des guerres bretonnes au ^ve siècle », dans les « antiquités celtiques », invite à la rattacher au courant nordique au sens large. Son librettiste, Édouard Blau, cousin d'Alfred et de neuf ans son cadet, était le collègue de Louis Gallet à

l'Assistance publique et a plusieurs fois collaboré avec ce dernier, de même qu'il a travaillé avec Georges Hartmann et Paul Milliet au livret de *Werther*. Bien plus que Chabrier, qui était fondamentalement un esprit libre, Lalo redoutait l'ombre du Maître de Bayreuth et a cherché par tous les moyens à s'affranchir de ce modèle, à la fois par le choix du sujet (qui se déroule néanmoins à l'époque théorique du *Nibelungenlied*) et par la forme, qui se rattache davantage au modèle du grand opéra. Aussi, même si Lalo a considérablement raccourci l'ouvrage en le refondant, celui-ci a en commun avec presque tous ceux qui sont considérés ici un élément spectaculaire dont s'était fait une spécialité l'Opéra de Paris, pour lequel *Le Roi d'Ys* avait été conçu, même s'il fut créé en définitive à l'Opéra-Comique (alors installé place du Châtelet) en 1888. L'opposition entre un couple vertueux (Rozenn et Mylio) et un couple maléfique (Margared et Karnac) peut faire songer à *Lohengrin*, mais tout aussi bien à *Euryanthe*, dont il est plus proche, tandis que le recours au merveilleux chrétien lui confère une naïveté de contes et légendes qui fait partie de son charme. Cet aspect est encore renforcé par les touches folkloriques, plus ou moins authentiques (l'un des thèmes cités est un célèbre Noël originaire d'Île-de-France), mais qui contribuent à éloigner encore l'œuvre de l'écrasant modèle wagnérien.



Aujourd'hui moins célèbre en dehors de son pays qu'Ibsen, son aîné de quatre ans, Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), prix Nobel de littérature en 1903, a pourtant percé internationalement avant son grand rival ; les deux familles ont d'ailleurs fini par s'unir puisque l'une des deux filles de Bjørnson devait épouser Sigurd Ibsen, fils du dramaturge et lui-même premier ministre norvégien à Stockholm. En présentant Bjørnson au public français en 1870 (alors qu'Ibsen n'avait encore publié que deux de ses grands chefs-d'œuvre, *Brand* et *Peer Gynt*), Schuré, qui voit la littérature européenne de son siècle comme marquée avant tout par le « réveil du génie des races », le définit en effet comme le premier écrivain de la Norvège moderne. Et c'est ainsi qu'il caractérise le personnage de Hulda lorsqu'il

résume « le premier, peut-être le plus remarquable drame du poète », *Hulda la boiteuse* (1858), dont il cite plusieurs passages :

En elle, le fort génie scandinave se déchaîne et rompt les digues comme un magnifique torrent des Alpes. Houlde a du sang de magicienne et de walkyrie dans les veines, sa passion concentrée prend naissance au plus profond de son âme et fait irruption dans la furie des sens par explosions volcaniques. Ses crimes ne sont que les éclats superbes d'une nature puissante qui ne souffre point d'obstacle.

Schuré n'évoque que brièvement le restant de la production dramatique de Bjørnson, dont la plus grande partie était encore à venir.

Franck, qui avait réalisé en 1883 une version piano et chant d'*Ernelinde* de Philidor pour la série « Chefs-d'œuvre de l'opéra français » publiée par l'éditeur parisien Michaëlis sous la direction d'Arthur Pougin, a visiblement été séduit par cette figure dont le caractère sanguinaire pourrait pourtant sembler se situer aux antipodes de son tempérament esthétique. L'auteur du livret, le poète franc-comtois Charles Grandmougin (1850-1930), a écrit plusieurs drames sacrés (dont l'oratorio de Massenet *La Vierge*) ainsi que les paroles du *Tasse*, la symphonie dramatique de Benjamin Godard. Outre *Hulda*, son intérêt pour les littératures du nord s'est manifesté par la « légende scandinave » *La Fiancée de Frithiof*, d'après le poème d'Esaias Tegner (1782-1846), qu'a mise en musique Clémence de Grandval en 1891. En adaptant la pièce de Bjørnson, il a transposé l'action du XIII^e au XI^e siècle, époque de la christianisation de la Norvège, faisant de la mère de Hulda (qui n'apparaît pas chez Bjørnson) une chrétienne tandis que sa fille est païenne. Ce changement d'époque a pour effet, comme l'a souligné Joël-Marie Fauquet, de faire disparaître « l'ambiguïté religieuse qui donne au sujet une part de son sens ». On a également reproché à Grandmougin, outre la médiocrité de son style, de réorganiser la structure de l'œuvre, dont subsiste avant tout la caractérisation frappante de son héroïne maléfique, qui n'est pas sans rapport avec la Margared du *Roi d'Ys*.

Que Franck, après avoir envisagé de mettre lui aussi en musique une légende bretonne, ait choisi un sujet mérovingien pour *Ghiselle*, son ultime projet lyrique est révélateur des rapports qu'entretiennent ces différentes sources d'inspiration. On pourrait leur appliquer le qualificatif de « gothique », non pas dans son acception architecturale (qui était au départ une désignation méprisante), mais au sens où, comme le rappelle l'article de Schuré sur Bjørnson, les poètes romantiques suédois comme Tegner et Geijer, avaient revendiqué le terme, en son sens originel, pour se démarquer des influences françaises et allemandes. En France même, les poèmes « barbares » de Leconte de Lisle, parus pour la première fois sous ce titre en 1862, et dont certains s'inspirent d'ailleurs de sources scandinaves, procèdent du même esprit.

Ayant lu, apparemment sur les conseils de d'Indy, les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, Franck, s'il faut en croire Charles Van den Borren, y avait d'abord cherché le sujet d'un poème symphonique avant sa rencontre avec Gilbert Thierry (1843-1915), neveu d'Augustin Thierry et lui-même historien amateur à côté de ses fonctions d'auditeur au Conseil d'État. Franck s'en est donc remis à ce dernier pour concevoir un livret dans la tradition de Scribe et Meyerbeer qui mettrait en scène un épisode de la vie de Frédégonde. Cette reine des Francs à la fin de la seconde moitié du VI^e siècle, épouse du roi de Neustrie Chilpéric I^{er}, est la figure dominante des *Récits* d'Augustin Thierry, lequel a repris à son compte le caractère presque démoniaque que lui a attribué son ennemi Grégoire de Tours : en d'autres termes, il y avait là un personnage qui, tout en rappelant la Hulda de Bjørnson, la dépassait encore en noirceur.

Franck n'était pas le premier musicien à s'intéresser à cette héroïne haute en couleur. La primeur en revenait à Hervé dont le *Chilpéric*, créé avec un vif succès aux Folies-Dramatiques en 1868 avec le librettiste-compositeur dans le rôle-titre et Blanche d'Antigny en Frédégonde, mettait en scène de façon burlesque la rivalité entre celle-ci et sa belle-sœur Brunehaut, épouse du roi Sigebert d'Austrasie. Dès 1879, l'année de la création d'*Étienne Marcel*, dont il avait fourni le livret à Saint-Saëns, Louis Gallet avait proposé à celui-ci la rivalité entre les deux reines comme sujet

d'opéra : Saint-Saëns, en effet, envisageait alors une série d'ouvrages lyriques illustrant des épisodes de l'histoire de France. Mais, pris par d'autres obligations, il n'avait pas donné suite au projet, primitivement intitulé *Brunehilda*, et avait de nouveau décliné l'offre lorsque Gallet l'avait renouvelée en 1887. C'est donc Ernest Guiraud qui avait hérité du livret, laissant l'œuvre inachevée à sa mort en mai 1892. L'année suivante, Saint-Saëns, par fidélité à la mémoire de son « compagnon d'armes », acceptait de mener l'opéra à son terme, confiant au jeune Paul Dukas, qui avait étudié avec Guiraud, l'orchestration des trois actes que celui-ci avait complétés en particelle à l'exception du ballet et de la dernière scène du troisième acte. Se chargeant lui-même de toute la musique restant à écrire, il composa sa partition à la fin de 1894 et au début de 1895 sur le bateau qui le conduisait de Port-Saïd en Indochine française, terminant l'orchestration pendant la traversée du retour.

Rebaptisé *Frédégonde* pour éviter toute confusion avec l'héroïne de la Tétralogie et de *Sigurd* (parallèle brièvement esquissé par Augustin Thierry lui-même), l'opéra de Guiraud et Saint-Saëns n'obtint qu'un succès d'estime en décembre 1895, tandis que les Variétés profitaient de la situation pour reprendre *Chilpéric*, dont l'auteur était mort trois ans plus tôt.

Le livret de Gallet est habilement adapté du troisième des *Récits* d'Augustin Thierry, où sont relatées les amours de Brunehaut, devenue veuve après l'assassinat de Sigebert, et son neveu Mérowig, fils de Chilpéric et de sa première épouse officielle, puis l'implacable vendetta organisée par Chilpéric et Frédégonde contre le jeune prince jusqu'à la mort de ce dernier. Pour des raisons théâtrales évidentes, l'action est resserrée et Mérowig se voit épargner la longue et pathétique traque relatée par Thierry et se suicide en présence de son père et de sa persécutrice triomphante.



Que Franck, disparu en novembre 1890, et Gilbert Thierry aient eu ou non connaissance du projet de Guiraud, ils ont adopté une tout autre stratégie pour élaborer le livret de *Ghiselle*. Au lieu de s'inspirer de l'un des

épisodes traités dans les *Récits des temps mérovingiens*, ils sont partis du personnage de Frédégonde pour inventer un épisode imaginaire de la carrière de celle-ci. L'action se déroule donc sous la régence de Frédégonde au début du règne de son fils Clotaire II. La reine régente s'est éprise du chef neustrien Gonthram, mais ce dernier est amoureux de Ghiselle, captive austrasienne de Frédégonde, que celle-ci a promise à son allié Theudebert. Après un duel où Gonthram, qui s'est enfui avec Ghiselle, est laissé pour mort, Ghiselle est condamnée au cloître, mais Gonthram, sauvé par la magicienne Gudruna, la délivre au beau milieu de sa prise de voile. Les deux amants trouvent refuge dans la chaumière de Gudruna, qui reconnaît sa fille en Ghiselle. Après quoi elle leur offre le poison qui seul leur permettra d'échapper à la vindicte de Frédégonde tout en leur ouvrant les portes du paradis d'Odin. Étrange livret, qui évoque les plus échevelés de Verdi tout en ménageant des scènes de malédiction à la Meyerbeer, comme celle où l'évêque Ambrosius lance l'anathème sur Ghiselle et Gonthram ! Le comparer à celui de *Gwendoline*, où les deux amants mourants voyaient eux aussi le paradis d'Odin s'ouvrir à eux, ne met que davantage en lumière l'habileté et le tact de Mendès, qui a su éviter tous les pièges dans lesquels est tombé le peu expérimenté Thierry : le principal est de faire triompher les forces du mal, représentées par Frédégonde et ses Francs christianisés, l'avantage moral étant laissé au paganisme incarné par les Germains. Franck, tout en laissant à sa mort une particelle complète, n'avait orchestré que le premier acte. L'ouvrage fut donc terminé, en vue de la création posthume de 1896 à Monte-Carlo, par ses disciples Bréville, Coquard, d'Indy et Samuel Rousseau. (On signalera que ce dernier avait remporté le concours de la Ville de Paris avec un *Mérowig* également inspiré d'Augustin Thierry et qui fut créé sans lendemain à l'Eden-Théâtre en 1892.)

Quant à d'Indy lui-même, si éloignés que puissent paraître les monts des Cévennes des paysages scandinaves, c'est d'une source nordique qu'il a tiré lui aussi son principal ouvrage lyrique, *Fervaal*, bien que le livret n'en porte pas trace. À la fin des années 1870, d'Indy avait envisagé d'adapter directement *Axel*, le poème narratif de Tegner, paru en 1820. Le poète

suédois y évoque un jeune officier de Charles XII, alors réfugié avec son armée à Bender, en Moldavie actuelle, après avoir été défait par Pierre le Grand à Poltava. Chargé par le monarque, qu'il idolâtre, d'aller porter un message à Stockholm, Axel est pris dans une embuscade et grièvement blessé. Il est recueilli par une jeune Ukrainienne qui le rend à la vie et s'éprend d'elle, mais il la quitte pour accomplir sa mission. Plus tard il la retrouve, mourante, sur le champ de bataille où elle s'est engagée du côté russe contre les Suédois. Ces éléments se retrouvent dans le drame lyrique mis en chantier par d'Indy une dizaine d'années plus tard, même si le cadre cévenol et l'époque (celle des invasions sarrasines) n'ont plus rien à voir avec le poème de Tegner. Charles XII est remplacé par le druide Arfagard, qui a élevé Fervaal dans le culte de la pureté ; Marie devient la Sarrasine Guilhen, que Fervaal abandonne pour suivre sa mission, et qu'il retrouve agonisante après avoir été lui-même vaincu par les Sarrazins. La fin de l'opéra, où Fervaal, portant le corps de Guilhen, gravit la montagne afin de disparaître avec elle, est comme une anticipation de la dernière pièce d'Ibsen, *Quand nous nous relèverons d'entre les morts*, pourtant postérieure à la création de *Fervaal* à la Monnaie en 1897. Par une autre curieuse coïncidence, qui n'aurait assurément causé aucun plaisir à d'Indy, l'hymne *Pange lingua*, qui accompagne l'ascension finale de Fervaal, annonçant un nouveau monde chrétien, est également cité dans *Frédégonde*, associé au personnage de l'évêque Fortunatus à qui l'on en doit le texte (du moins dans sa première version).

La réputation d'Ibsen en France avait explosé dans les années 1890, grâce aux efforts d'Antoine et de Lugné, au point de reléguer Bjørnson dans une relative obscurité. On notera donc sans surprise les influences ibsénienne que l'on détecte dans la seconde « action lyrique » de la maturité de d'Indy, *L'Étranger*, conçu et écrit de 1896 à 1901 et créé à Bruxelles en 1903. À l'époque, l'intrigue du livret écrit par le compositeur comme celui de *Fervaal*, paraissait évoquer avant tout *Le Vaisseau fantôme* : Vita, fiancée au brigadier des douanes André, comme Senta à Erik, s'éprend du mystérieux Étranger qui apparaît dans leur village de pêcheurs et le suit jusque dans la mort. Mais on a relevé des parallèles avec *Brand* (1866) d'Ibsen, où Agnès quitte son mari, le peintre Eijnar, pour suivre l'intran-

sigéant pasteur, et où ce dernier, comme l'Étranger, s'embarque au péril de sa vie dans la tempête par sens du devoir. Tout aussi probants sont les liens avec *La Dame de la mer* (1889) où, comme dans le livret de d'Indy, se confondent chez l'héroïne une attirance pour la mer et la passion qu'elle ressent pour un mystérieux étranger. De même le début de l'acte II de *L'Étranger*, où celui-ci se sépare de Vita tout en se fiançant symboliquement à elle en lui offrant son émeraude, qu'elle jette dans les flots, évoque irrésistiblement l'échange de bagues également lancées à la mer dans la préhistoire de la pièce d'Ibsen.



Il convient d'évoquer brièvement pour finir les opéras à sujet arthurien, qui sont liés eux aussi au courant « gothique » que l'on vient de parcourir. Rappelons que le Quimperlois Théodore de La Villemarqué (1815-1895), source d'Édouard Blau pour *Le Roi d'Ys*, associait dans son influent recueil de 1860, *Les Romans de la Table-ronde et les contes des anciens Bretons*. Chausson en possédait un exemplaire dans sa bibliothèque, dont Jean Gallois indique qu'elle contenait une soixantaine de volumes sur les légendes celtiques. Comme le souligne Steven Huebner, mettre en valeur l'aspect breton du mythe arthurien, comme Joseph Bédier le faisait pour le mythe de Tristan en préparant sa version parue en 1900, était une manière de se libérer de l'emprise wagnérienne en s'éloignant des sources germaniques au profit d'un patrimoine culturel français, voire franco-britannique : Chausson a pu en effet s'inspirer des *Idylles du roi* de Tennyson, dont Francisque Michel avait publié des traductions françaises dès les années 1860, pour écrire *Le Roi Arthur*. Quoi qu'il en soit, le compositeur a manifesté, dès sa vingtième année, un intérêt pour ce mythe qui ne l'a pas quitté, comme en témoignait déjà le poème symphonique *Viviane*, dont la première version date de 1882.

Comme l'indique le titre de son opéra, Chausson souhaitait non seulement faire du roi Arthur la figure centrale de son œuvre, mais le présenter comme l'incarnation suprême de l'idéal chevaleresque. En peaufinant

son livret au cours des dix années qu'il a consacrées à l'ouvrage, de 1885 à 1895, il s'est donc efforcé de préserver le plus possible cette figure idéale de la flétrissure de l'adultère. Pour ce faire, il accentue le sentiment de culpabilité de Lancelot et donne à Guinevere une personnalité agressive et possessive, inventant un suicide final qui n'existe pas dans les sources.

Fort différente est l'approche de Victorin Joncières dans son *Lancelot*, donné au Palais Garnier en 1900, alors que la création posthume du *Roi Arthur*, à Bruxelles, allait attendre 1904. Après le succès de son *Dimitri* (1876), adapté du *Demetrius* inachevé de Schiller, Joncières s'était tourné vers le Moyen-Âge précarolingien avec *La Reine Berthe*, mais l'ouvrage, créé fin décembre 1878 au Palais Garnier, où il succédait au *Polyeucte* de Gounod, quittait l'affiche sous les sifflets du public après trois représentations. On a blâmé la médiocrité du livret de Jules Barbier pour la faible inspiration musicale. Joncières avait retrouvé la faveur du public avec *Le Chevalier Jean*, drame lyrique en quatre actes créé à l'Opéra-Comique en 1885 avec Emma Calvé dans le rôle de la femme faussement accusée d'adultère ; bien que situé à l'époque médiévale, le livret de Louis Gallet et Édouard Blau n'appartient pas à notre panorama, étant donné son cadre silésien et sa source italienne (une nouvelle de Matteo Bandello). Les mêmes librettistes ont signé le livret de *Lancelot*, créé à l'Opéra en février 1900 avec une distribution réunissant Marie Delna en Guinevere, Albert Vaguet en Lancelot et Maurice Renaud en Arthur. Blau et Gallet ont introduit une complication supplémentaire dans les relations amoureuses entre la reine et son amant et banalisé la figure d'Arthur, réduit au rôle de mari trompé. Guinevere ayant été enfermée dans un couvent, Lancelot est abandonné au jaloux Markhoël (équivalent du Mordred de Chausson), qui le blesse grièvement. Soigné et sauvé par la douce Elaine, à laquelle il cache son identité, Lancelot retrouve Guinevere, qui lui pardonne, tout en décidant de se consacrer à Dieu, tandis qu'Elaine ne survit pas à la révélation de la duplicité de son amant. Ce livret jugé « vieux jeu » par les *Annales du théâtre et de la musique* ne pouvait-il susciter qu'une musique conventionnelle ? L'insuccès de l'ouvrage semblait en tout cas indiquer, à l'orée du siècle nouveau, que de nouvelles sources d'inspiration seraient bienvenues.



Scènes de *Hulda* : acte I (par Georges Sauvage) et II (par R. M. Lair), 1894.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Scenes from *Hulda*: Acts One (by Georges Sauvage) and Two (by R. M. Lair), 1894.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.