

ANDREA CHENIER DE UMBERTO GIORDANO

On a beaucoup travaillé depuis quelques années sur les rapports de la littérature et de la musique, et surtout pour montrer comment des œuvres littéraires intégraient la musique, soit qu'il s'agisse de romans ou de poèmes où la musique tient un rôle essentiel, soit qu'il s'agisse de genres mixtes comme la chanson, l'oratorio, l'opéra. Ces études ont la plupart du temps été centrées sur la façon dont la musique était représentée dans le texte littéraire, non sans difficultés parfois. Restait à inverser la question et je remercie les organisateurs de ce colloque de l'avoir fait, car à mon avis, nous abordons ainsi un domaine plus complexe: comment la musique représente-t-elle l'œuvre littéraire ? Je voudrais essayer de contribuer à cette réflexion en prenant l'exemple de l'opéra d'Umberto Giordano, *Andrea Chénier*. Œuvre dont la genèse fut difficile, qui connut un succès éclatant à la Scala de Milan, le 28 mars 1896, et qui ensuite semble parfois oubliée, puis réapparaît avec succès. Le Bicentenaire de 1789 fut l'occasion de nombreuses représentations¹ ; l'Opéra Bastille l'a donné en 2009 ; le Théâtre Colon de Buenos Aires a terminé sa saison par cet opéra, tandis que la Scala de Milan l'a choisi pour ouvrir la sienne, le 7 décembre 2017. On le joue à Rome, à Munich, et au Covent Garden de Londres, pour ne citer que quelques exemples. Dans la variété de ces interprétations, cette œuvre permet de montrer à quels niveaux se situent les problèmes que pose la représentation de la littérature dans et par la musique

Présence de l'écrivain

À ce premier niveau, celui de la représentation d'un personnage, les difficultés n'apparaissent guère. Il n'est pas plus difficile de mettre en scène dans un opéra un écrivain que n'importe quel individu ayant eu une existence historique. Notons cependant que les opéras ayant pour héros un roi, un guerrier, un saint sont plus fréquents. Probablement parce que l'on peut difficilement représenter l'écrivain sans parler de son œuvre, qu'il s'agit d'un personnage-texte ; nous y reviendrons ; pour le moment occupons-nous simplement du personnage. Comme pour n'importe quel personnage historique, la part de l'invention est limitée par certaines contraintes : il faut suivre, dans les grandes lignes, les données fournies par la réalité. Mais l'action doit être ramenée à la durée d'un spectacle : l'opéra, comme tout théâtre, opère donc un choix ; plus proche de la peinture que de la biographie, il doit élire un moment. Et ici le plus pathétique : celui de la condamnation et de la mort. Cependant pour mieux faire ressortir le contraste tragique, le librettiste et le musicien (dont la collaboration a été étroite, Giordano s'étant installé dans une chambre très modeste à Milan, mais toute proche de l'appartement d'Illica pour pouvoir mener à bien ce travail commun) ont prévu d'évoquer au premier acte l'Ancien régime et ses fastes grâce à la grande réception donnée par Mme de Coigny. L'enfance, la première jeunesse, le collège, les débuts littéraires, les premières amours sont supprimés, et l'acte II se situe déjà dans un café, en 1794, l'acte III dans la salle du tribunal révolutionnaire, et l'acte IV dans la prison qui conduit à l'échafaud.

Si le dramaturge est tenu à une certaine exactitude historique pour le personnage principal, il est plus libre pour les personnages secondaires, ou plutôt il va devoir suivre les normes de l'opéra. La foule s'exprimera par les chœurs, et en cela répond bien à ce renouveau du chant choral qui est un fait sous la Révolution. Pour les personnages, si l'on néglige ceux qui sont épisodiques, il faudra qu'il y ait certains individus mis en vedette à côté du héros. Ainsi s'explique la création d'un personnage fort réussi : Gérard, le domestique révolutionnaire qui

¹ Et de diverses publications, dont un précieux numéro d'*Avant-scène Opéra* (juin 1989, n°121) envers lequel nous tenons à reconnaître notre dette.

se manifeste dès l'acte I et qui permet la constitution du trio classique : soprano, ténor, baryton, la soprano étant en butte aux avances du baryton, tandis que le pur amour la réunit au ténor. Donc André Chénier sera le ténor, Madeleine de Coigny le soprano, et Gérard le baryton. On ne se plaindra pas de la création de ce personnage, incarnation de la voix du peuple avec sa violence, mais aussi sa générosité. La prima donna se doit d'être unique et héroïque : ramener les amours de Chénier à Aimée de Coigny, la jeune captive, répond aux lois de l'opéra, plus qu'à la réalité historique, et oriente la représentation de l'œuvre littéraire vers ce texte fort connu de *la Jeune captive*. Le choix du moment pathétique amène à représenter l'homme André Chénier, amoureux tragiquement entraîné vers la mort, plutôt que l'écrivain travaillant à sa poésie. Ajoutons aussi qu'un personnage a disparu, le frère d'André, Marie-Joseph Chénier, personnage embarrassant parce que créant une duplication du héros, et, d'autre part, mal vu de la tradition qui lui impute, probablement à tort, une responsabilité dans la mort d'André. Un écrivain, Flerville, et un poète Roucher ont été prévus dans la répartition des personnages ; la comtesse étant la mère sera forcément un mezzo, tessiture des femmes mûres à l'opéra, tandis que sa fille est soprano : convention sans aucun fondement physiologique. De nombreux domestiques, parfois confidents ; et évidemment Fouquier-Tinville, dont l'existence historique n'est que trop certaine ; enfin un geôlier de Saint-Lazare : voilà l'essentiel de cette population opératique qui mêle habilement réalité historique et nécessités de l'opéra.

L'homme-texte

Là où le personnage de l'écrivain diffère de n'importe quel autre héros éponyme, c'est qu'il n'est connu que parce qu'il a laissé un texte, et qu'on peut difficilement dissocier, comme l'a trop souvent fait l'ancienne histoire littéraire, l'homme et l'œuvre. Alors on arrive à la véritable difficulté : le dramaturge (appelons ainsi ce créateur qui est le librettiste et le musicien) ne peut traiter l'écrivain comme n'importe quel personnage. Il faut que son œuvre soit présente dans la musique, mais comment ? Il semblerait que pour un poète, ce serait plus facile que pour un romancier : pourquoi ne pas faire chanter un poème ? Mais les exigences du livret sont tout autres. Il faut créer des dialogues, sinon l'action languira. Isoler un poème de Chénier pour en faire un grand air ? Bien des poèmes ont pu être mis en musique. Mais Umberto Giordano ne s'y risque pas dans cet opéra ; c'est que les lois de l'aria et celles du poème ne sont pas les mêmes. La musique dans un opéra n'est pas simple accompagnatrice, elle est l'essentiel et le livret n'est que son support. Le rapport de forces, si l'on peut dire, entre texte et musique est exactement l'inverse dans le cas d'une mélodie illustrant un poème et dans le cas d'un grand air d'opéra.

L'acte I peut nous fournir un exemple. Dans l'atmosphère libertine du salon de Mme de Coigny, on rit au mot « amour » et le personnage Chénier improvise alors un hymne à l'amour qui n'est pas tiré directement d'une seule œuvre du poète. Il contient des invectives contre le clergé et les riches, puis se termine par une strophe lyrique qui s'adresse à la jeune Coigny. Cette aria (*Un di all'azzurro spazio*) est fort réussie. Elle répond à une nécessité dramatique, elle répond aussi au désir de présenter le personnage comme amoureux d'une liberté vraie, mais il nous semble plus conforme au style de l'opéra veriste de la fin du XIX^e siècle, (ainsi dans l'évocation de la misère du peuple) qu'à la poésie de la fin du XVIII^e siècle. Les paroles se sont adaptées aux nécessités de la musique et de la dramaturgie, sans souci de fidélité à la poésie de Chénier.

Dès lors, si l'on compare le texte du livret à un poème de Chénier, le livret semble moins chargé de poésie. Ce n'est pas un problème de traduction, car il existe d'excellentes traductions de Chénier en italien, et la poésie ne perd pas à ce délicat transfert de langue, mais elle perd visiblement au transfert d'un genre littéraire, le poème, à un autre genre : le livret, et

l'on aurait donc tort de les comparer trop systématiquement. Ce serait oublier que le livret est fait pour la musique, et que c'est elle qui va donner aux paroles la poésie qu'elles semblaient avoir perdue. Ainsi pour cette aria de l'acte I, la musique va marquer une progression très forte. Il s'agit d'abord d'un récitatif dont l'agitation croît jusqu'au si b de la deuxième strophe sur les mots « *d'amor t'amo* »; le si b sur « *amor* » reviendra, encore plus pathétique, note « de tête », aiguë pour un ténor.

Aux ressources de la mélodie s'ajoutent celles de l'orchestre, ainsi la violence de l'invective contre la société corrompue est dramatisée par l'intervention des cors.

Les tonalités, les ruptures tonales font sens, ainsi dans les paroles indignées de la comtesse. L'orchestre en exécutant une gavotte rétablit une atmosphère de fête, mais alors cette gavotte apparaît si décalée qu'elle souligne tout ce que la sociabilité de l'Ancien régime a de suranné et de voué à la destruction. La danse étroitement liée à la musique est aussi signifiante, plus même que le serait alors la parole.

Venons-en à la seconde aria de Chénier - acte II (*Allora partiro*), après son duo avec Roucher – pour montrer le rôle des instruments à cordes comme soutien du lyrisme : harpe puis violon auquel se joint la flûte. La beauté instrumentale métamorphose ce que pourrait avoir de fade cette évocation d'une « *donna misteriosa* ». L'instrumentation (violons, flûtes) permet de redonner aux « mots de la tribu » un « sens plus pur », pour reprendre l'injonction de Mallarmé.

À l'acte III, lors de son procès, Andrea évoque sa vie dans des termes qui ne sont pas exactement tirés des poèmes de Chénier mais s'en inspirent, ainsi cette métaphore maritime: « *Passa la vita mia come un bianca vela : essa inciela le antenne al sole che le indora e affonda la spumante prora ne l'azzurro dell'onda*² ». La mélodie, très fortement liée au texte le transfigure ; l'instrumentation qui fait se succéder les altos puis le cor est aussi chargée de signification, avec ce miracle de l'opéra que l'on pourrait appeler le miracle du service réciproque, car si la musique donne aux paroles leur profondeur, inversement la parole explicite un sens de la musique.

À l'acte IV et dernier que l'on a parfois jugé un peu faible³ et qui pourtant exprime bien les deux aspects fondamentaux du personnage, Andrea écrit son dernier poème et s'avance vers la mort partagée avec Madeleine. La dernière aria du héros (*Come un bel di di maggio*) se divise assez classiquement en trois sections et joue des ressources de l'enharmoine en passant du fa dièse mineur au sol b. Pour notre réflexion cet acte est cependant très important ; en effet c'est un moment où un poème de Chénier est repris directement, et il s'agit d'un poème peut-être moins connu que *La Jeune captive* : un poème des *Iambes* : « Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre ». Comme c'est un texte de métrique régulière, Giordano a su conserver cette régularité dans le rythme musical ; cependant il a fallu qu'Illica modifie certaines phrases, le texte du livret n'est pas celui du poème, et donc, paradoxalement, la musique avec sa métrique régulière est plus fidèle à Chénier que ne le sont les mots du livret. Ainsi cette aria où l'on pourrait s'attendre à ce que l'opéra manifeste sa capacité à englober, à exprimer pleinement la littérature, montre au contraire une inévitable distance. Il nous faut alors voir ailleurs la fidélité au texte littéraire.

² Que traduit ainsi Georges Farret : « Ma vie passe comme un blanc voilier : il dresse son mât au soleil qui le dore et enfonce sa proue écumante dans le bleu de l'onde. » *Avant-scène Opéra*, n°121, p.85. On peut préférer les vers de Chénier ou ceux, contemporains, de Mallarmé ; ce n'est pourtant pas si mal.

³ Ainsi Fernand Leclercq dans son excellente analyse d'*Andrea Chénier*, *Avant-scène Opéra*, p.90.

Une autre fidélité

De même que le plus beau des romans de la musique ne pourra jamais donner qu'une approximation de ce qu'est la musique⁴, un opéra sera tout aussi embarrassé qu'une symphonie pour rendre une œuvre littéraire, dès lors que l'on voudrait autre chose qu'une simple et vague « inspiration », dès lors que l'on recherche une présence de l'œuvre littéraire qui serait comme sa représentation dans un autre registre. Umberto Giordano et Luigi Illica sont bien parvenus à donner une approximation de l'œuvre de Chénier, non en reprenant telle ou telle phrase, ou en évoquant tel poème et ses conditions de composition, mais en transposant ce qui a été l'ambition profonde du poète : exprimer des « pensers nouveaux » grâce à des « vers anciens », parvenir à une union difficile de la tradition et de la nouveauté. Pour le poète André Chénier il s'agissait tout en utilisant la métrique, le vocabulaire classiques du XVIII^e siècle finissant, de les rajeunir, de les transformer et d'exprimer ainsi le bouleversement dont le monde était alors le lieu et dont il fut la victime. Giordano et Illica, à la fin du XIX^e siècle – fatalité des fins de siècle⁵ – se sont trouvés devant un problème assez proche : comment concilier les contraintes de l'opéra et le bouleversement du monde moderne, partout sensible en Europe, mais peut-être davantage dans cette Italie dont l'unification est alors récente ? Qu'en est-il du vérisme et qu'en est-il de la transformation du monde en 1896, c'est une question trop vaste pour pouvoir être traitée ici, je pense pourtant que c'est là que se situe la vraie parenté entre la poésie de Chénier et l'œuvre de Giordano-Illica. Comme Chénier dans sa poésie, ils sont restés fidèles aux « vers anciens », c'est à dire aux formes traditionnelles de l'opéra, mais en y insufflant des « pensers » nouveaux, et l'esthétique veriste (chant des miséreux, plainte de la vieille aveugle).

Or ce dilemme va se poser pour tout metteur en scène d'*Andrea Chénier*, quand il tente l'aventure. Le metteur en scène parviendra-t-il à exprimer des « pensers nouveaux » avec des « vers anciens », c'est à dire à se servir, pour exprimer le drame de notre temps, d'une certaine tradition qui s'est forgée au cours des siècles pour créer cette forme que l'on a pu accuser d'être totalement anachronique et que le vérisme n'a pas tout à fait renouvelée : l'opéra ?

Avec la mise en scène, apparaît la nécessité de faire intervenir un troisième élément, outre la musique et la poésie: les arts plastiques, l'image, le geste. Ce troisième domaine va-t-il favoriser la représentation de l'œuvre littéraire dans la musique ? Indispensable dans toute représentation d'opéra, la mise en scène pourra viser une sobriété intemporelle, ou au contraire tendre à une reconstitution historique. Pour nous limiter, contentons-nous d'évoquer quelques aspects : le choix des interprètes, les décors et les costumes, enfin la gestuelle et la danse.

André Chénier a été incarné par plusieurs chanteurs de grande réputation. La difficulté de la partition oblige à la confier à des ténors avertis, Gigli étant resté dans l'histoire de l'opéra pour la beauté de son timbre, tandis que Giovanni Martinelli a pu sembler presque trop vigoureux. Aux antipodes, Tito Schipa était plus nuancé, plus lyrique. Pour évoquer des représentations plus récentes, il est bien évident que Jonas Kauffmann à Londres ou Yusef Eyvazov à Milan n'ont pas le même tempérament. Sans vouloir énumérer tous les chanteurs modernes qui ont affronté le rôle, on se posera la question : est-ce l'homme Chénier ou son œuvre qu'il faut représenter ? Le public peut désirer une certaine ressemblance physique, et à ce moment-là préférera un chanteur jeune et un peu fragile, comme l'était André. On raconte que Mario Martone, à la Scala de Milan, a fait couper la barbe de Yusef Eyvazov. Cette ressemblance physique avec les portraits que nous avons de Chénier et les mœurs du XVIII^e siècle, si elle peut être plus déterminante au cinéma, ne me semble pas aussi nécessaire à

⁴ Je songe à *Doktor Faustus* de Th. Mann.

⁵ Il est étonnant et le phénomène a été étudié, que les fins de siècle sont turbulentes : « crise de conscience » de la fin du XVII^e, Révolution à la fin du XVIII^e, fin du XIX^e, bouleversement informatique de la fin du XX^e.

l'opéra, et l'on préférera un interprète qui, quelle que soit son apparence physique, soit capable de rendre par son chant les aspects complexes de la poésie de Chénier, à la fois le lyrisme tendre, mais aussi la violence des *Iambes*.

Reste aussi la question du costume. Faut-il un vêtement intemporel qui aura le mérite de pouvoir aussi bien figurer dans la première scène que dans les scènes de la prison; ou bien le metteur en scène préférera-t-il accentuer le contraste : lors de la première scène il nous montrera un André élégant et un salon raffiné du XVIII^e siècle, avant de représenter le dépouillement de la prison, du jugement et de la mort ? Mettra-t-on sur la scène un échafaud ? Le costume de Franco Corelli à San Francisco était somptueux pour l'acte I, celui de José Carreras à la Scala, plus sobre tout en restant élégant. Aussi bien à la Scala qu'à Londres au Covent Garden (respectivement avec Ursula Patzak à Milan et Jenny Tiramani à Londres), les costumes sont fidèles à la réalité historique, David Mc Vicar (Londres) a voulu jouer la carte de la fidélité au texte et à l'Histoire et a évité les transpositions, et les allusions aux Terreurs du XX^e siècle : pas de clin d'œil à Hitler ni à Staline. Le choix du décor constitue aussi une façon de dire la poésie de Chénier par l'image, cette poésie qui est à la fois d' « Ancien régime », mais aussi prise dans la tourmente, enfin toujours moderne puisque des générations de lecteurs se sont succédé et l'ont aimée.

La gestuelle (qui avait été très critiquée lors de la représentation à l'Opéra Bastille en 2009) peut être évidemment aussi une façon de rendre le texte de Chénier. Le corps exprimera tout comme la musique les émotions ressenties par le poète et transmises au spectateur. Faut-il opposer les gestes de Chénier qui reste malgré tout aristocratique, à la brutalité des gestes des foules révolutionnaires, et à la forte saveur populaire de Gérard ? Bien évidemment la signification de la gestuelle d'Andrea prend sens par rapport aux autres personnages, et ce n'est pas le seul personnage de Chénier qui est chargé d'exprimer le texte littéraire, puisque dans ses vers résonnaient déjà les foules et des personnages variés ; s'il n'y a pas exactement un « Gérard » dans les poèmes d'André Chénier, ce personnage si réussi, si vigoureux prend en charge la représentation du peuple qui, lui, est bien présent dans la poésie de Chénier.

L'amour de Chénier va être incarné par un personnage, Madeleine, dont la signification pourra changer suivant le caractère propre de la cantatrice. Elle réunit plusieurs personnages féminins évoqués par Chénier. Le librettiste et le musicien ont élu « La jeune captive », le personnage le plus pathétique. Elle sera chargée de représenter toutes les femmes que Chénier a chantées. L'opéra est obligé à des synthèses. Mais si la personnalité de la cantatrice est très forte, comme ce fut le cas lorsque le rôle était interprété par la Callas, l'équilibre entre les personnages risque de n'être pas le même que celui prévu par Giordano et Illica ; ainsi se révèlent de nouvelles virtualités de l'opéra.

La poésie de Chénier a donc besoin, pour être traduite à l'opéra, de cette multitude d'êtres vivants. Les chœurs ont aussi leur mot à dire : celui des bergers et des bergères, à l'acte I figure ce que la poésie de Chénier doit à l'églogue et à une tradition lyrique un peu surannée, tandis que la brutalité des foules, les chœurs des citoyennes à l'acte IV sont d'un tout autre registre. La poésie de Chénier n'est pas mièvre, et l'opéra de Giordano traduit bien sa violence.

Était-il nécessaire de montrer Chénier écrivant jusqu'au dernier moment ? Luigi Illica, librettiste vériste, a cru bon de noter cette didascalie :

La cour de la prison Saint-Lazare tard dans la nuit. Dans la cour des prisonniers, André Chénier est assis sous la lumière de la lanterne, et il écrit sur une planchette avec un crayon fait d'un morceau de plomb ; il écrit tantôt avec vigueur, tantôt en s'arrêtant et en réfléchissant, comme s'il cherchait un mot ou une rime. Roucher est à côté de lui.

On pourra trouver un peu naïve et stéréotypée cette représentation de l'acte d'écrire. Ce n'est certes pas avec ces procédés simplistes que la littérature est présente dans la musique, que l'œuvre poétique est représentée dans l'opéra. Libre au metteur en scène de suivre cette didascalie, ou de la négliger ; de toutes façons ce n'est pas elle qui pouvait suffire à affirmer la

présence de l'œuvre poétique dans *Andrea Chénier*. Toutes les ressources de l'opéra devront être mobilisées, la musique ne pourra y parvenir pleinement sans ces ressources qui sont celles de l'opéra et qui font appel à la vue autant qu'à l'ouïe.

L'éclairage moderne bénéficie des progrès d'une technique qu'ignoraient le XVIII^e siècle (on se rappelle les ironies de Rousseau à propos des bougies qui fument à l'opéra), et que commençait à peine à soupçonner le XIX^e siècle avec la découverte de la « Fée électricité » (pour reprendre l'expression de George Sand). Et l'éclairage, langage de la lumière, est essentiel. Marco Filibeck qui depuis vingt ans travaille à la Scala, parlait très justement, dans un interview, de « syntaxe de la lumière ». Tout un potentiel de significations va pouvoir être développé par l'éclairage qui, par delà la réalité historique, peut être une forme de la traduction de l'œuvre poétique dans ses éclats et dans ses ombres.

L'opéra semblerait donc bénéficier pour représenter la littérature de moyens que la musique pure n'a pas. Facilité ? oui et non, car dans cette entreprise périlleuse, ce qui pourrait être un adjuvant risque de créer de nouveaux obstacles si le metteur en scène ne se soucie guère de l'œuvre littéraire que l'opéra voudrait rendre et qu'il ne peut de toutes façons qu'approcher, sans qu'une véritable traduction soit possible. Une autre œuvre est née qui va exalter telle ou telle virtualité contenue dans le texte d'origine, tout en s'écartant un peu de son sillage pour gagner la pleine mer.

Béatrice DIDIER
École normale supérieure (Ulm)