

***De la déclamation parlée à la
déclamation chantée
Mounet-Sully et l'Œdipe d'Enesco***

Anne PENESCO

Alors que la déclamation au théâtre et la déclamation à l'opéra sont généralement l'objet de deux champs d'investigation distincts, il m'a semblé intéressant d'étudier un exemple montrant qu'ils peuvent être liés de façon très étroite. J'ai donc choisi d'évoquer le grand tragédien Mounet-Sully et l'empreinte de son art dans l'unique opéra de Georges Enesco, *Œdipe*. Je vous les présente brièvement : Mounet-Sully, né en 1841, est entré à la Comédie-Française en 1872 et en sera l'un des grands sociétaires, ainsi que le doyen, jusqu'à sa disparition en 1916. Georges Enesco, né en 1881 et mort en 1955, fut à la fois violoniste, pianiste, chef d'orchestre et l'un des plus grands compositeurs de la première moitié du XX^e siècle. Son *Œdipe*, sur un livret d'Edmond Fleg, a été créé à l'Opéra de Paris en 1936 après une longue gestation de plus d'un quart de siècle.

Je m'attacherai en premier lieu aux rapports que Mounet-Sully entretient avec la musique et aux caractéristiques de sa déclamation, avant de voir ce que l'art de ce tragédien représente pour Enesco et de quelle manière ce dernier s'en inspire, ainsi que comment l'écriture vocale de certains passages de l'*Œdipe* enescien traduit l'interprétation de l'*Œdipe* sophocléen par Mounet-Sully.

Mounet-Sully possède une solide formation musicale. Il apprend le piano (qu'il pratiquera toute sa vie) et divers instruments à vent, obtenant un prix de musique instrumentale à Bergerac. Il chante aussi, d'une belle voix de baryton, et s'essaie même à la composition. Il a d'ailleurs épousé la fille d'un compositeur

(apparenté au ténor Joseph Barbot qui créa le *Faust* de Gounod en 1859) : Georgette Barbot chante, joue du piano et de la guitare. Mounet-Sully évolue donc, depuis sa plus tendre enfance, dans une atmosphère musicale. Beaucoup de musiques le font vibrer et nourrissent sa réflexion sur l'incarnation sonore des textes. L'opéra tient une grande place dans ses goûts, par ailleurs très éclectiques. Parmi les spectacles qui le marquent particulièrement, signalons, en 1897, l'*Otello* de Verdi avec son créateur, Francesco Tamagno ; la même année, à l'Opéra-Comique, *Don Giovanni* avec Victor Maurel. Mounet-Sully apprécie cet artiste à la voix flexible et moelleuse, aux intonations chaleureuses, à la variété d'accents étonnante, à la diction irréprochable complétée par une parfaite justesse de déclamation dans le récitatif. En 1905, Mounet-Sully applaudit, au théâtre antique d'Orange, dans le *Méphistophélès* de Boïto, Fédor Chaliapine qu'il admire tant, et est enthousiasmé. Mounet-Sully et Chaliapine possèdent de nombreux points communs et, de son côté, la grande basse russe rend hommage aux acteurs de la Comédie-Française, Mounet-Sully, Paul Mounet ou Sarah Bernhardt, qui lui ont beaucoup plus appris, affirme-t-il, que les chanteurs de *bel canto*¹. Soulignons que c'est ce même Chaliapine auquel Enesco souhaitait confier le rôle-titre de son opéra, ce qui ne put se faire en raison de l'âge du chanteur et des difficultés inouïes de la partition.

François Mauriac fait observer que « l'on est d'abord tragédien par la voix ».

La voix de Mounet-Sully

L'art – musical entre tous – de Mounet-Sully se fonde en premier lieu sur une voix à l'étendue exceptionnelle, à la fois basse, baryton et ténor, lui permettant les oppositions de registres et les écarts mélodiques². Il possède une très vaste échelle de nuances ; son sens de la dynamique inclut également de parfaits *crescendi* et *diminuendi* et il a le secret des sons filés. Son timbre est particulièrement remarquable, amenant la comparaison avec les métaux précieux – bronze, airain, métal de Corinthe et or –, mais aussi avec le velours, qualités que l'on perçoit dans les deux courts fragments qu'il a enregistrés, extraits de *La Fille de Roland* (« Chanson des deux épées ») et d'*Œdipe-Roi* (« Ô vous qui suppliez »). Ces échantillons de sa déclamation sont captés par une prise de son rudimentaire : des caves, tapissées de lourdes tentures dénaturant les voix servent alors de « studio » à la toute première génération de techniciens. Béatrix Dussane nous explique comment nous devons écouter ce disque :

¹ Fédor CHALIAPINE, *Ma Vie*, traduit du russe par André PIERRE, Paris, Genève : Slatkine, 1982.

² Béatrix Dussane parle d'« écarts mélodiques vertigineux ». (Béatrix DUSSANE, *J'étais dans la salle*, Paris : Mercure de France, 1963, p. 100.)

Devant l'appareil d'enregistrement, privé du public, amputé de la résonance normale de sa voix, tous ses réflexes de trente ans de métier contrariés et déconcertés, il s'é gare, comme le fera, dans les mêmes circonstances, Sarah Bernhardt : il songe aux milliers d'auditeurs inconnus, à la postérité, et il porte tout au maximum : la force de sa voix, les contrastes des antithèses, le relief de la diction. [...] il ne nous reste à travers ce document émouvant par son ancienneté qu'une notion juste, concernant Mounet : le timbre de sa voix³.

Mounet-Sully module également l'expression vocale, toujours flexible, du parlé au chanté – parole sublimisée –, en passant par les différentes formes de récitatif et d'*arioso*. Joséphin Péladan écrit, au moment de sa disparition :

On ne l'entendra plus, cette voix puissante comme l'orgue, variée comme l'orchestre, suave comme un chant, où les passions sonnaient en fanfares, où les douleurs traînaient leurs plaintes ; cette voix de commandement et de prophétie, et aussi d'amour et de tendresse câline ; vociférante dans la colère, déchirante dans la douleur, si pure dans la prière ardente, dans l'amour ; cette voix de Thabor et du Caucase, du Calvaire et de Roncevaux, héroïque, prophétique, orphique, prométhéenne. [...] La voix de Mounet, c'était toute la musique, depuis les soupirs confus et les murmures que le cœur entend plus que l'oreille, jusqu'aux fracas de la colère et aux hurlements du désespoir⁴.

Mounet-Sully a inventé « un *mélòs* peut-être plus admirable que celui des Grecs, par sa liberté sans limite⁵ », *mélòs* toujours soumis à l'action dramatique. Cet art mélodique, ajoute Péladan, est attentif au moindre détail : les interjections, les mots d'une grande banalité qui reviennent sans cesse – les « oui », si fréquents dans les entrées tragiques, les « moi », les « vous », les exclamations, les « hélas ! » et les « dieux ! » – acquièrent grâce à lui un sens véritable, devenant des *a piacere* qu'il métamorphose. Rappelons aussi son attachement au mouvement qui est vie et ne doit jamais être entravé ou rompu⁶, son utilisation des *tempi* et des rythmes. Il constate lui-même son évolution dans l'emploi des silences, qu'il ose de plus en plus longs : il s'en explique à Reynaldo Hahn, attribuant cette audace nouvelle au fait qu'il se sent aimé du public⁷. Il est véritablement l'acteur « lyrique » dont parle Hahn⁸. Péladan écrit que Mounet-Sully possède « La faculté unique de mélodifier un texte ».

³ Voir Béatrix DUSSANE, *Dieux des planches*, Paris : Flammarion, 1964, p. 24-25.

⁴ Joséphin PÉLADAN, « Mounet-Sully comme musicien », *Revue bleue*, 18 mars 1916, p. 168-170.

⁵ Même référence.

⁶ Précision figurant sur un manuscrit autographe de notes, sur papier à en-tête des Salons Corazza, conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française.

⁷ Voir Reynaldo HAHN, *Notes. Journal d'un musicien*, Paris : Librairie Plon, 1933, p. 52.

⁸ Même référence, p. 50-51.

L'on trouve fréquemment à son sujet, dans les comptes rendus de représentations, les termes de « cris » et de « rugissements », sons qui paraissent incongrus dans la bouche d'un honorable sociétaire puis doyen de la Maison de Molière. Si Jean Cocteau admire ce qu'il nomme les « rugissements mélodieux » de Mounet-Sully⁹, d'autres, au nom de la bienséance, se scandalisent ou ricanent, prétendant que le tragédien se rend au Jardin d'Acclimatation pour étudier le comportement des fauves. C'est effectivement une apparence léonine, gueule grand ouverte, que lui donne Cappiello dans une célèbre caricature.

Dès ses études au Conservatoire et ses débuts dans la Maison de Molière, Mounet-Sully étonne et choque parfois : il ose le mouvement et le cri dans la tragédie qui, avant lui, n'était généralement pas jouée mais seulement récitée, souvent d'un ton solennel et morne. Au cours d'un entretien, accordé en 1888 à Vernay, ce dernier lui demande s'il ne devrait pas renoncer aux gémissements qu'il pousse au dernier acte d'*Œdipe-Roi*, s'attirant cette réponse :

Je m'en garderai bien. Ils sont cherchés et trouvés comme le reste. Après les épouvantables malheurs qui m'accablent, je suis anéanti, écrasé, j'ai perdu le sens et la raison et je m'exprime comme un être inconscient. Le chœur ne dit-il pas que mon malheur est un de ceux dont on ne peut supporter ni le récit, ni la vue. Je suis incapable de parler¹⁰.

Dans les années 1930, c'est-à-dire soixante ans après les débuts de Mounet-Sully, Antonin Artaud – dont le point de vue sur la place du texte diffèrera par ailleurs totalement de celui de Mounet-Sully – écrira :

N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser de cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier¹¹.

Et dans « Le Théâtre et la peste », conférence faite en Sorbonne le 6 avril 1933, Artaud affirmera qu'« une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé¹² ». En ce domaine comme en tant d'autres, Mounet-Sully remet en question les traditions et innove de manière décisive.

Mais s'il impressionne par ses éclats de voix, en réalité sa fragilité vocale est extrême ; elle s'accroît avec l'âge, les soucis et les drames familiaux. Il

⁹ Jean COCTEAU, *Portrait de Mounet-Sully*, non paginé.

¹⁰ VERNAY, « Chez Mounet-Sully. À propos d'*Œdipe-Roi* », *Revue d'art dramatique*, t. XI, juillet-septembre 1888, p. 136-142.

¹¹ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, p. 211.

¹² Même référence, p. 40.

refusera toujours cependant de se ménager et de rester par exemple en deçà de ses possibilités au début d'une pièce afin de conserver toutes ses forces pour une scène difficile, ce genre de calcul étant incompatible avec la haute idée qu'il se fait de sa mission. Ce n'est certes pas pour éviter un excès de fatigue qu'il recourt parfois à des nuances délicates. Les pouvoirs de persuasion ne sont pas toujours confiés au *forte* et, devant cet emploi du *piano*, du *pianissimo*, voire du *pianississimo*, certains critiques, Francisque Sarcey en tête, se plaignent quelquefois de ne pas bien entendre.

Mounet-Sully inscrit donc sa voix dans une conception fondamentalement renouvelée du jeu théâtral. Il entend les résonances du texte, connaissant déjà, pour reprendre la formulation qui sera celle d'Artaud, « cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés [...], de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies¹³ ». Valéry dira, lui, que « le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine [...] »¹⁴.

L'on se tromperait cependant en pensant que Mounet-Sully affectionne les démonstrations vocales tant soit peu gratuites, conçues comme un but en soi. Alors que tant d'autres préparent soigneusement leurs effets vocaux, Mounet-Sully arrive généralement à la première répétition sans avoir dit une seule fois son rôle à haute voix, mais après un long travail tout intérieur.

La diction de Mounet-Sully

Francisque Sarcey s'exclame :

Quelle admirable diction ! Il a de si beaux éclats que l'on croirait qu'il peut s'en passer. Mais il sait bien, lui, le merveilleux comédien, que la diction, c'est le fond même de l'art, à la Comédie-Française, comme à l'Opéra. Il ne suffit pas de pousser un cri superbe de passion qui enlève la salle ; on n'obtient de réels et durables succès qu'en sachant phraser.

Selon lui, Mounet-Sully pourrait lancer telle ou telle tirade d'un ton véhément et uniforme, « ou déblayer quelques passages, afin de porter tout l'effet sur quelques vers habilement choisis ». « Des artistes de premier ordre ne répugnent pas à ces trucs. Mais lui, quelle probité de diction ! », poursuit le critique. Il conduit de longs passages « avec une incroyable variété de nuances, sans dérober un seul vers, colorant [...] ceux où le poète a mis une image, tantôt

¹³ Antonin ARTAUD, « La mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, p. 56-57.

¹⁴ Paul VALÉRY, « De la diction des vers », *Pièces sur l'art*, 3^e éd., Paris : Gallimard, 1936, p. 41.

pressant, tantôt ralentissant le débit, mais sans jamais interrompre cette nappe de musique que fait le morceau¹⁵ ».

Léon Daudet, quant à lui, raconte une soirée durant laquelle, jusqu'à 5 h du matin, Mounet-Sully récite des vers de Hugo (*La Légende des siècles*), de Musset, de Lamartine, de Baudelaire, les *Sermons* de Bossuet et du Frédéric Mistral : « Quel accent ! Quelle timbale d'argent sous un marteau d'or, quelle détente dans les pectoraux et quel miel soudain sur les lèvres arquées¹⁶ ! »

Déclamation et musique de scène

En 1893, est créée à la Comédie-Française l'*Antigone* de Sophocle dans l'adaptation d'Auguste Vacquerie et Paul Meurice : l'œuvre avait été représentée à l'Odéon en 1844, avec une musique de Mendelssohn. Les auteurs ont remanié leur texte et l'on peut maintenant entendre une partition de Saint-Saëns. Lorsque les personnages s'expriment en vers lyriques (lesquels, dans la tragédie antique, étaient probablement chantés par les acteurs), ils sont soutenus par une musique de scène, ce qui ne va pas sans créer quelques problèmes pour certains des acteurs, mais la voix de Mounet-Sully domine aisément l'accompagnement de l'orchestre. Le compositeur a en outre écrit des chœurs à l'unisson, en utilisant les modes grecs, et a rigoureusement rythmé les mélodies sur les vers. Or Mounet-Sully est convaincu que cela ne se passait pas ainsi sur la scène antique. Selon lui, « lorsque les paroles que devait prononcer le chœur étaient importantes pour l'action, le coryphée se détachait, s'avancait vers le protagoniste et lui parlait distinctement, de manière à être entendu des spectateurs ». Cela crée une polémique, mais Saint-Saëns ne cède pas, bien que Mounet-Sully insiste sur le fait que l'on n'est pas à l'Opéra, mais à la Comédie-Française. Nous verrons qu'Enesco, lui, comprendra bien, au contraire, que dans une écriture en mélodrame, c'est-à-dire une déclamation accompagnée, l'orchestre ne doit pas couvrir la voix qui porte le texte.

Œdipe-Roi

En août 1881, est donné *Œdipe-Roi*, tragédie de Sophocle traduite en vers par Jules Lacroix, qui avait été créée à la Comédie-Française en 1858, avec Edmond Geffroy dans le rôle-titre. La froideur proverbiale du protagoniste empêcha le public de ressentir pleinement la grandeur tragique de l'œuvre que l'on ne redonnera qu'une vingtaine d'années plus tard, avec Mounet-Sully qui la

¹⁵ Francisque SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 juillet 1895.

¹⁶ Léon DAUDET, « Un tragédien de génie. Mounet-Sully », *L'Action française*, 6 mars 1916.

révélera véritablement et la maintiendra au répertoire de la Comédie-Française pendant trente-cinq ans.

Quelques mots sur la beauté du spectacle. La mise en scène est d'Émile Perrin, les costumes de Théophile Thomas, conseillé par Léon Heuzey, éminent professeur de l'École des Beaux-Arts. Les décors sont de Chaperon et la musique d'Edmond Membreé qui, dans un langage moderne, veut suggérer un certain hiératisme antique. Mais Œdipe-Roi est avant tout la conception, toute de grandeur et d'humanité, que Mounet-Sully donne au héros sophocléen. Le tragédien étudie cette pièce en se ressourçant au texte de Sophocle en grec ancien et complète sa profonde compréhension du personnage par une vision de son masque tragique qu'il sculpte lui-même, et une recherche sur le drapé de sa tunique. Il donne vie de façon saisissante à l'homme orgueilleux, fier de sa force, qui discute les ordres des dieux, refuse de se soumettre aux prophéties et se rebelle contre la destinée.

Dans ce chef-d'œuvre, la déclamation du tragédien parcourt tout le clavier des sentiments humains, de l'orgueil à la souffrance, de l'inquiétude à la révolte, de la colère au remords, de la douleur à la résignation, avec une voix ardente qui monte jusqu'aux notes aiguës du cri et descend avec une égale souplesse dans les profondeurs des imprécations les plus graves. Tour à tour mordante et pathétique, impérieuse et suppliante, exhalant la fureur ou le désespoir, roulant en éclats de tonnerre ou se brisant dans les larmes, du paroxysme du rugissement à la scansion détimbrée, elle possède une expression de poignante vérité rehaussée par des attitudes d'une plastique superbe. « Ni Beethoven, ni Wagner », affirme Joséphin Péladan, « n'ont écrit de plus sublimes notes que celles que Mounet-Sully improvisait et qui restent dans la mémoire, au même titre qu'une suite de mesures¹⁷ ».

Béatrix Dussane nous relate :

[Mounet-Sully] atteint son apogée dans les rôles qui incarnent, non plus une seule aventure personnelle, mais des aspects du destin même de l'humanité [comme Œdipe]. Il peut y déployer, et justifier pleinement, tout ce qui dans sa manière transcende le simple naturel. Car l'étendue de sa voix autant que les exigences de son lyrisme le poussent à hausser la diction jusqu'à la frontière musicale du chant. C'est, d'abord, une sorte de "sur-scansion" du vers, portant à l'extrême les chatoiements rythmiques et sonores de la prosodie. [...] C'est ensuite, par une audacieuse extension, des écarts mélodiques de la parole elle-même. Il les risque rarement sur des

¹⁷ Joséphin PÉLADAN, « Mounet-Sully et l'art dionysiaque », *Revue hebdomadaire*, 18 mars 1916, p. 427.

effets descriptifs ou oratoires. Il s'y abandonne plutôt comme à un jaillissement des profondeurs.

Béatrix Dussane admire ce qu'elle appelle « cette diction fortement musclée à grandes amplitudes musicales¹⁸ ».

Le tragédien italien Ermete Novelli (1851-1919) voit jouer Mounet-Sully à Paris en 1898 :

Je n'ose me comparer à lui. [...] Je l'ai vu dans *Œdipe-Roi*. J'ai été ébloui. Mounet-Sully grandit, magnifie, poétise chaque mot, chaque geste. C'est un géant de l'art. [...] Je jouais *Œdipe*, mais pas du tout comme lui. Il m'a été une révélation lumineuse. [...] quand je l'ai vu, chassé de Thèbes, sous le ciel rouge, au dernier acte ; quand j'ai entendu sa lamentation de dieu vaincu... ah ! j'ai pleuré comme un enfant¹⁹...

Isadora Duncan apporte également un témoignage précieux sur les pouvoirs de la déclamation de Mounet-Sully. Le 6 octobre 1900, l'on donne *Œdipe-Roi* au Trocadéro. Isadora, qui vient d'arriver à Paris avec son frère Raymond (ils ont renoncé à leur dîner pour s'offrir les places les moins chères), raconte cette représentation :

Il n'y avait pas de rideau sur la scène du Trocadéro. Le décor était une pauvre imitation de ce que certaines gens se figurent être l'art grec. Le chœur fit son entrée, mal habillé, d'après ce que certains ouvrages sur le costume décrivent comme le vêtement grec. Une musique médiocre, un air douceâtre et insipide montait jusqu'à nous de l'orchestre. Raymond et moi échangeâmes des coups d'œil. Nous nous disions que le sacrifice de notre dîner avait été bien inutile quand, du portique de gauche qui représentait un palais, un homme parut. Au-dessus de ce chœur d'opéra de troisième catégorie, sur cette scène de la Comédie-Française de seconde zone, il étendit le bras :

Pourquoi vers ce palais vos cris ont-ils monté ?

Et pourquoi ces rameaux suppliants, ces guirlandes ?

Ah ! comment pourrai-je décrire l'émotion qu'éveillèrent les premiers accents de cette voix ? Je doute qu'aux jours fameux de l'Antiquité, de cette splendeur que fut la Grèce, du théâtre de Dionysos, qu'aux jours les plus grands de Sophocle, qu'à n'importe quelle époque, que dans n'importe quel pays, que dans Rome tout entière, il ait jamais existé une voix comme celle-là. Et à partir de cet instant, l'ombre de Mounet-Sully et la voix de Mounet-Sully, l'une et l'autre à chaque instant plus grandes, embrassant tous les mots, tous les arts, toutes les danses, s'élevèrent à une telle grandeur, à un

¹⁸ DUSSANE, *Dieux des planches*, p. 26-28.

¹⁹ Michel GEORGES-MICHEL, *Un demi-siècle de gloires théâtrales*, Paris : A. Bonne, 1950, p. 54-55.

tel volume, que tout le Trocadéro, malgré sa hauteur, était trop petit pour contenir ce géant de l'Art²⁰.

À propos du passage « Ô vous qui suppliez », enregistré par Mounet-Sully, Charles Péguy écrira :

Quel homme de ma génération, jeune alors, ne se rappelle, comme une initiation sacrée, le scéniquement somptueux commencement de la tragédie [sur la scène de la Comédie-Française, cette fois] dans sa version française, et Mounet debout au plus haut des marches, à droite, recevant comme un Dieu la supplication de tout un peuple. [...] Nous avons encore le timbre rocheux et beurré de sa voix sonnante dans nos mémoires²¹.

De sa voix profonde, rythmant chacun des mots, Mounet-Sully prononce ces vers, empruntés à la scène déjà citée par Isadora Duncan :

*Enfants, du vieux Cadmus jeune postérité,
Pourquoi vers ce palais vos cris ont-ils monté ?*

L'Œdipe de Georges Enesco

Chez Enesco, le sens du tragique acquiert toute sa dimension dans *Œdipe*, œuvre longuement et patiemment mûrie durant près d'un quart de siècle, de 1909 environ à 1931. Un soir – entre 1906 et 1909 –, Enesco va à la Comédie-Française écouter Mounet-Sully dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle.

En vérité, déclarera le compositeur, je ne saurais décrire le choc que je ressentis devant l'œuvre et son interprète. Cette voix, cette voix sonore et flexible qui lançait les phrases comme si ç'avait été du chant, et les vers comme s'il se fût agi d'une mélodie, jusqu'à mon dernier jour elle résonnera dans ma mémoire !

Je sortis de la Comédie-Française possédé. Cette tragédie de la lutte entre l'homme et son destin, cette tragédie la plus inexorable mais aussi la plus pitoyable de toutes, de quelle hauteur ne dépassait-elle pas les tristes faits divers qu'on nous sert en tableaux lyriques²².

Enesco – qui n'est encore qu'un jeune homme – est pris par le mythe bouleversant de la destinée humaine face à l'implacabilité des dieux, mythe avec lequel il vivra désormais. Helléniste distingué, Edmond Fleg rédige le livret de cette tragédie lyrique en quatre actes et six tableaux qui sera créée à l'Opéra de Paris le 10 mars 1936, sous la direction de Philippe Gaubert, dans une mise en

²⁰ Isadora DUNCAN, *Ma Vie*, Paris : Librairie Gallimard, 1928, p. 93-95.

²¹ Charles PÉGUY, *Les Suppliants. Parallèles*, dans *Œuvres en prose, 1898-1908*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 882-883.

²² Bernard GAVOTY, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris : Flammarion, 1955, p. 131.

scène de Pierre Chéreau et des décors d'André Boll. Du cycle thébain des tragédies de Sophocle – *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* –, Edmond Fleg ne retient que les deux premières se rapportant directement au héros dont la soif pathétique de vérité et la foi en la dignité humaine, fût-ce au prix des plus grandes souffrances, émeuvent profondément Enesco. Le librettiste resserre donc l'action autour du personnage d'Œdipe, privilégiant les épisodes méditatifs et dramatiques.

Enesco s'inspire de la déclamation de Mounet-Sully, notamment dans la scène terrible où Œdipe apparaît sur les marches du palais, les yeux ruisselants de larmes sanglantes, après s'être ôté la vue. À l'acte IV de la pièce de Sophocle dans l'adaptation de Jules Lacroix, Œdipe découvre qu'il est « inceste et parricide ». Il s'enveloppe la tête de son manteau :

*Adieu donc ! je te vois,
Ô lumière des cieux, pour la dernière fois ! (IV, 5).*

Jocaste s'est tuée en se pendant à son voile. Œdipe exhale un cri de lion qui succombe, détache le nœud meurtrier, arrache l'agrafe d'or fixée au manteau de la reine et s'en crève les yeux :

*Qu'ils ne voient plus mes maux et mes crimes sans nombre.
Que, pour jamais enveloppés dans l'ombre,
Ils ne connaissent plus, hélas, ceux que jamais
Ils n'auraient dû connaître, et que pourtant j'aimais !*

1

Les rythmes des sanglots saccadent ses paroles. L'envoyé annonce :
*On ouvre. Tu vas voir un spectacle, ô douleurs !
Qui forcerait la haine à répandre des pleurs (V,1).*

Mounet-Sully incarne de façon poignante Œdipe aveugle, le visage blême, s'accrochant à la muraille de ses mains crispées, et fait frémir la salle d'horreur et de pitié. Il joue avec force et âpreté, parfois avec violence, atteignant la transe lorsque, les yeux ensanglantés, les mains tendues et la démarche vacillante, il pousse un hurlement terrible qui glace d'effroi le public, puis module les lamentations :

*Hélas ! hélas ! hélas !
Où suis-je, malheureux ! où s'égareront mes pas ? (V,2).*

Mounet-Sully imprime à cette scène pathétique une lente gradation des nuances, depuis le murmure du *pianissimo* jusqu'au paroxysme du triple *forte* sur cette vision qui l'épouvante :

Hymen, funeste hymen, toi qui m'as enfanté [...].

En 1908, le tragédien enregistre divers fragments pour Eugène Landry, dans le cadre d'une étude expérimentale sur la diction²³. Si ces vieilles cires semblent hélas perdues et ont même probablement été détruites, Eugène Landry nous en a laissé des descriptions détaillées. Celle d'un extrait d'*Œdipe-roi* est particulièrement précieuse pour nous car il s'agit de la scène dans laquelle Enesco a transposé la déclamation du tragédien.

*Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde,
Ô Cithéron ? Pourquoi, lorsque je vins au monde,
Ne m'as-tu pas tué sur tes âpres sommets,
Afin d'ensevelir ma naissance à jamais²⁴ ?*

« Le regret, la colère et l'horreur s'y expriment tour à tour, non seulement dans l'énergie augmentée ou affaiblie, mais dans la mélodie et dans toute sorte de nuances. » En ce qui concerne la hauteur, l'écart entre les deux extrêmes est quasiment celui du chant : à peu près *do dièse* 1 pour la 2^e syllabe de « jamais » et *la* 3 pour la 2^e voyelle de « tué », c'est-à-dire un intervalle de quatorzième. Nous sommes bien loin de l'intervalle maximum d'une quinte que les phonéticiens, depuis l'Antiquité, signalent dans le langage.

« Ô Cithéron ! » : Landry relève, sur le « ô », précédé d'un coup de glotte comme dans le chant, un *decrescendo* parfait, et d'autant plus intéressant qu'il part du *piano*, ou tout au plus du *mezzo forte*. La deuxième phrase, qui commence par : « Pourquoi, lorsque je vins au monde », a un mouvement général croissant-décroissant, avec sommet sur « tué » qui se termine en sanglot. La plainte se fait plus vive, elle naît, meurt et renaît. La longue (2^e syllabe) des deux « Pourquoi » et celle de « monde » (1^{ère} syllabe) tiennent du gémissement. « Ne m'as-tu pas tué » est dit *affrettando*, avec *crescendo* et montée de la mélodie, d'une véhémence toute particulière. Puis, avec violence, éclate le mot « tué », très aigu et très fort, avec ascension progressive d'une tierce majeure. C'est cette syllabe qui atteint le maximum d'énergie. « Sur tes âpres sommets » : série de syllabes retenues, martelées et lancées à tue-tête. Il est remarquable que la mélodie reste malgré cela descendante, sauf la cadence. « Afin d'ensevelir ma naissance » : de hauteur moyenne, mais encore fort, ascendant et *crescendo* ; *rallentando* marqué ; accent initial pathétique sur « ensevelir ». « À jamais ? » : descendant, très faible et très grave. L'expression puissante de ce passage, ajoute Eugène Landry, « est réglée par un art savant ». Il poursuit :

²³ Voir Eugène LANDRY, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1911, p. 197 et 360.

²⁴ *Œdipe-Roi*, adaptation de Jules Lacroix, V, 2.

Par la lenteur du *tempo*, la fréquence, la durée et la variété des longues, la grandeur et la variété des intervalles mélodiques et des écarts dynamiques, la marche parfaite de l'énergie, les nuances de l'attaque et de la tenue, cette déclamation se rapproche de la musique, comme la musique, parfois, rappelle la déclamation. [...] Dans l'ensemble, rythme et mélodie traduisent, comme dans la musique pathétique, un orage ordonné d'émotions. L'ordonnance, d'ailleurs, comme celle d'une composition de couleurs, en est trop complexe pour se prêter à l'analyse²⁵.

Conclusion

Inspiré par la voix de Mounet-Sully qui va au cœur des mots et éveille leur mélodie secrète, laquelle n'existait qu'à l'état latent, Enesco retrouve ses inflexions, se situant lui-même aux confins de deux mondes dont on ne sait où ils se rejoignent, où ils se confondent. Dans cet espace indéfinissable, la parole devient chant sans jamais cesser d'être parole tandis que le chant s'imprègne de la voix parlée : vocalité non pas duelle, mais magnifiée par sa subtile complétude, par son osmose mystérieuse.

© Anne PENESCO

²⁵ Voir LANDRY, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, p. 17, 18, 150, 163, 166, 196-197 et 362-363.