

## LA MORT SUBLIME

Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux.

DIDEROT

Je partirai volontiers d'une phrase de Hugh Honour, dans sa belle synthèse sur le néo-classicisme : «dans la mort, chaque homme rencontre le sublime»<sup>1</sup>. Cette phrase a le mérite de lier la mort et l'expérience du sublime, lien qui est justement le sujet de ces quelques notes. Elle évoque par ailleurs l'importance de la mort comme sujet de méditation à l'époque néo-classique, autrement dit approximativement entre 1770 et les années 1820. Je rappellerai, pour ne prendre qu'un exemple, la vogue de la poésie sépulcrale qui se développe à cheval entre les deux siècles et à laquelle sont liés les noms de T. Gray (*Elegy written in a country churchyard* 1751), de Hervey dont *Les méditations* et *Les Tombeaux* se répandirent tant en France qu'en Italie, de Edward Young (*Les Nuits* 1742-45) de Delille (*L'imagination* 1806) de Legouvé (*La sépulture*), et naturellement de Pindemonte et Foscolo. Parfois

---

1. Hugh HONOUR, *Le néoclassicisme*, Paris, le livre de poche 1998 (édition originale 1968), p. 172.

ces textes ne proposaient qu'une méditation élégiaque –*memento mori* ou bien *vanitas vanitatum* ; parfois au contraire ils étaient l'occasion d'une réflexion de plus ample portée : il suffit de rappeler que la réflexion foscolienne sur le culte des morts est la base d'une véritable anthropologie qui fait de ce culte le socle de toute civilisation.

La citation de Honour ne me conduit pas plus loin toutefois car mes exemples porteront sur l'appréhension de la mort tandis que la phrase du critique anglais, qui ouvre un long paragraphe sur la mort néo-classique, prend en considération la mort advenue et s'intéresse essentiellement aux arts plastiques dont il passe en revue d'illustres représentants comme David, Canova ou Girodet. A travers l'étude d'un certain nombre de tableaux, de sculptures et de monuments, Honour montre comment la période néo-classique élimine les visions trop crues, voire sexuelles, de la mort, et cherche une image sereine, si ce n'est belle, pour ne pas dire séduisante de la mort (songeons au très beau génie de la mort dans le monument funèbre du pape Clément XIII de Canova), ou bien, à travers le spectacle de morts héroïques, une image exemplaire qui renforce le courage des vivants (comme dans le célèbre tableau de David sur la mort de Marat). De cette moisson d'exemples, on peut déduire que le sublime est assimilable soit à la sérénité, soit à la noblesse que l'on peut trouver devant la mort.

En revanche, il me semble intéressant d'examiner de plus près ce concept du sublime, et ce pour deux raisons : entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et la fin du siècle suivant, l'esthétique se constitue réellement comme discipline majeure qui réfléchit tant sur l'art que sur ses conséquences sur notre sensibilité. Par ailleurs, les écrits les plus importants –notamment sur la notion de sublime- sont pratiquement contemporains des exemples musicaux sur lesquels je m'attarderai, puisque l'enquête de Burke date de 1757 et que les analyses de Kant sont de 1764 puis de 1790.

Pendant des siècles, le maître dans ce domaine était Longin dont le traité *Du sublime* fit autorité pendant longtemps<sup>2</sup>. Bien que ce texte apparaisse à première vue comme un traité de rhétorique, Longin ne cesse d'insister sur l'inspiration sans laquelle les artifices ne sont rien : « le sublime est l'écho de la grandeur d'âme » (IX 2). Par ailleurs, et sur ce point les penseurs qui le suivront ne s'en écarteront pas, Longin insiste sur les effets puissants du

---

2. LONGIN, *Du sublime*, trad. et notes de Jackie Pigeaud, Editions Rivages 1991. Je renvoie aux ouvrages spécialisés pour le problème de l'identité de Longin ou Pseudo-Longin.

sublime sur notre esprit : « Ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs » (I,4).

Par sa traduction et ses commentaires, Boileau redonne une nouvelle jeunesse à la pensée de Longin, en même temps qu'il met en branle un travail de réflexion qui portera essentiellement sur les différences qui séparent le beau et le sublime. En 1732 paraît un *Traité du sublime* de Silvain ( mais en fait rédigé bien avant)<sup>3</sup>.

Comme Longin, Silvain relie le sublime et la grandeur, mais au passage il égratigne l'illustre auteur du traité car, note sa commentatrice, il lui reproche « d'avoir fait un traité de rhétorique bien plutôt que du sublime ; autrement dit, d'avoir confondu sublime et style sublime », alors que la source du sublime lui semble être morale et religieuse plus qu'artistique.

Un grand pas est franchi avec *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* d'Edmund Burke qui paraît en 1757 et qui est rapidement traduit en France<sup>4</sup>, parce que, comme le note encore la même commentatrice, l'ouvrage de Burke « constitue en effet la première tentative pour opposer systématiquement le sublime au beau avant la troisième critique kantienne ». Par rapport à Boileau qui ne distingue pas réellement le beau et le sublime, au point que le second puisse n'apparaître que comme une forme superlative du premier, Burke essaye d'isoler la spécificité du sublime qu'il rattache à la peur : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir »<sup>5</sup>. Et il conclut de manière claire et catégorique : « La terreur est en effet dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime. »<sup>6</sup>

Quelques années plus tard, Kant publie ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) et il reviendra sur le problème dans la

3. On trouve des passages de ce texte dans *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis et commentés par B. Saint-Girons, Paris, Philippe Sers 1990.

4. E. BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. B. Saint-Girons, Paris, Vrin 1998.

5. E. BURKE, loc. cit. I, VII, p. 84.

6. Ibid. II, II, p. 102. On trouve une rapide mais très bonne synthèse de la pensée de Burke dans Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard 1966.

*Critique du jugement* (1790). Après avoir posé que beau et sublime plaisent également mais par des moyens différents, le philosophe s'efforce de les différencier par des images : « la vue d'une montagne dont les cimes enneigées se dressent au-dessus des nuages, la description d'une furieuse tempête, ou la peinture du royaume des Enfers par Milton, causent du plaisir, mais un plaisir mêlé d'effroi ; au contraire, la vue de prairies pleines de fleurs, de vallées aux ruisseaux serpentants, couvertes de troupeaux qui paissent, la description de l'Elysée ou la description que fait Homère de la ceinture de Vénus provoquent également une sensation agréable, mais joyeuse et riante<sup>7</sup> ». On notera que, comme pour Burke, le sublime est indissociable d'une certaine forme d'horreur puisque Kant en arrive presque, dans son souci de distinguer sublime et beau, à opposer enfer (Milton) et paradis (Elysée).

Le philosophe s'attaque aussi à ce qu'a de mystérieux, dans le sublime, le lien de l'horreur et du plaisir : si en effet le beau est proportion et harmonie tandis que le sublime excède l'une comme l'autre, il plaît parce qu'il révèle la capacité de l'homme de faire face à ce qui menace de le détruire : « La nature, dans nos jugements esthétiques, n'est pas jugée sublime en tant qu'elle est terrible mais en tant qu'elle réveille notre force (qui n'est pas nature) et l'appelle à tenir pour négligeable ce qui nous préoccupe (fortune santé vie) et à considérer cette puissance de la nature (à laquelle nous sommes soumis quant à ces biens) comme n'ayant aucun empire sur nous-mêmes, sur notre personnalité, dès qu'il s'agit de nos principes suprêmes et de l'accomplissement ou de l'abandon de ces principes<sup>8</sup> ».

Pour en terminer avec ces observations préliminaires<sup>9</sup>, on peut conclure que le sublime se fraie un chemin dans le champ de l'émotion esthétique, dans la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle : il nous confronte à une réalité à la fois

7. Emmanuel KANT, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, tome 1, p. 453.

8. E. KANT, *Critique du jugement* in « Le jugement esthétique », textes choisis par F. Khodoss, Paris, P.U.F. 1955, p. 42.

9. Il va de soi que la réflexion sur le sublime peut être bien plus complexe que ces quelques observations. A ce sujet, cf Baldine SAINT GIRONS *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, quai Voltaire 1993. Ce travail constitue une méditation approfondie sur le sublime. Toutefois, abstraction faite de la réflexion philosophique, elle fait essentiellement référence aux arts plastiques et tente de définir le sublime comme un éblouissement qui m'arrache au contexte spatio-temporel dans lequel je vis normalement. A ce titre, il n'est qu'un moment qui ne dure pas. Dans le domaine de l'opéra que j'étudie, la durée –relative– est un élément essentiel et ne permet pas de s'en tenir à une vision instantanée qui m'arrache à la vie normale.

grande ou grandiose et en même temps terrible, et il manifeste la capacité de l'homme de se montrer plus grand que cette grandeur naturelle terrible. Nous pouvons ainsi revenir à la mort qui est par excellence une réalité naturelle qui nous menace, et à la phrase de Honour dont nous ne nous sommes qu'apparemment écartés.

Le corpus auquel je vais maintenant m'intéresser dans la perspective du sublime comporte une poignée d'opéras de Gluck, mais aussi de Mozart : de Gluck, *Alceste*, (version viennoise de Calzabigi 1767 et version parisienne de Lebland du Roulet 1776) ; *Iphigénie en Aulide* (livret de Lebland du Roulet 1773), *Iphigénie en Tauride* (livret de Guillard 1779), et de Mozart, *Idomeneo* (livret de Varesco 1781) ; on pourrait ajouter *Don Giovanni* de Mozart (livret de Da Ponte 1787) et *Orfeo de Gluck* (version viennoise de Calzabigi 1762 et version parisienne de Moline 1774)<sup>10</sup>. On notera que les créations de ces différents opéras sont chronologiquement très proches et que tous sont pratiquement contemporains des réflexions esthétiques que je viens d'évoquer.

Je rappellerai tout d'abord que, abstraction faite des polémiques liées à la présence du chevalier Gluck à Paris et de la fameuse querelle des « gluckistes » et des « piccinnistes », l'impact émotionnel des opéras de Gluck à Paris fut extraordinaire :

« Jamais opéra n'a fait une impression si forte et si générale –écrit Suard dans *Le Mercure* en 1779, à l'occasion de *Iphigénie en Tauride*-. Une attention extrême et non interrompue ; l'émotion la plus vive exprimée sur tous les visages et un attendrissement souvent porté jusqu'aux larmes »<sup>11</sup>. Je rappellerai également le témoignage de Mademoiselle de Lespinasse à propos de l'*Orphée parisien* : « cette musique me rend folle, elle m'entraîne...mon âme est avide de cette espèce de douleur »<sup>12</sup>.

Les témoignages de cet acabit sont nombreux mais je voudrais ajouter que ce bouleversement passionnel était vivement souhaité par des artistes-penseurs comme Diderot qui était loin d'être indifférent aux thèmes que nous venons de voir avec Burke et Kant et qui souhaitait vivement la venue d'un poète tragique qui puisse nous faire frémir comme Eschyle dans la scène des furies des *Euménides* : [si un tel poète se présentait] « c'est alors qu'on trem-

10. Rappelons que pour *Alceste* et *Orfeo*, la version parisienne n'est pas une simple « traduction » de la version originale mais une réélaboration complète, texte et musique.

11. Cité par J.M. Gliksohn in *Avant-Scène Opéra* n° 62 (*Iphigénie en Tauride*), p. 70.

12. Cité par F. Azouvi in *Avant-Scène Opéra* n° 59 (*Orphée*) p. 59.

blerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante »<sup>13</sup>. Peu importe au reste que ce qui terrifie délicieusement puisse être par ailleurs considéré comme absurde par ces esprits soucieux de rationalité : c'est ainsi que dans le *Dictionnaire philosophique*, l'article « art dramatique » observe que « dans une tragédie où un père veut immoler sa fille pour faire changer le vent, à peine aucun des personnages ose s'élever contre cette atroce absurdité »<sup>14</sup>. Or c'est très exactement la situation d'*Iphigénie en Aulide* qui est considérée comme absurde mais est également susceptible de « porter dans les âmes le trouble et l'épouvante » !

Pourquoi réunir dans un même groupe ces opéras de Gluck et accessoirement de Mozart ? La menace ou le risque de mort est un trait commun de ces œuvres, une sorte d'épée de Damoclès suspendue sur la tête d'un des personnages et qui évoque la nécessité d'un sacrifice : le sacrifice d'Alceste pour sauver son mari Admète voué par les Dieux à une mort précoce, le sacrifice d'Iphigénie que son père doit immoler pour apaiser la colère de Diane et permettre aux navires grecs de partir pour l'entreprise troyenne, le sacrifice d'Oreste qu'Iphigénie doit accomplir pour obéir au rite barbare voulu par le roi de Tauride Thoas, et enfin le sacrifice d'Idamante pour accomplir un vœu qu'Idoménée a fait à Neptune.

J'insiste sur le fait que la mort se présente comme une menace plus que comme une réalité. La mort comme réalité est en effet chose courante dans le monde de l'opéra, du récit de la messagère dans *Orfeo* de Monteverdi à la mort de Marie dans *Wozzeck* de Berg, ainsi que le cortège de sentiments qui l'accompagnent : crainte, tristesse, désespoir, deuil. En revanche, dans les œuvres que j'ai choisies, personne ne meurt : Alceste ne meurt pas, pas plus d'ailleurs qu'Admète, Iphigénie n'est pas sacrifiée et Oreste pas davantage (la mort de Thoas au moment du dénouement n'affecte aucun spectateur) ; enfin Neptune relève Idoménée de son vœu mais le contraint à abdiquer en faveur d'Idamante qui de ce fait monte sur le trône. Seul Don Juan disparaît dans le gouffre infernal, et c'est pourquoi je l'ai placé en marge de mon corpus.

On dira qu'il s'agit dans la plupart des cas d'un fort conventionnel *lieto*

13. D.DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel et Paradoxe sur le comédien*, Paris, GF Flammarion 1981, p. 61.

14. J.M. Gliksohn, op. cit. p. 78.

*fine* et qu'il est courant que l'opéra corrige l'issue tragique d'un drame par un dénouement heureux ; mais outre que le dénouement des œuvres considérées ne s'écarte pas du dénouement original, il est clair que Gluck a été embarrassé par le dénouement de sa source grecque même s'il a dû se dire que tout autre issue aurait été encore plus incongrue: dans *Alceste*, version viennoise, l'intervention brutale et inattendue d'Apollon est tout à fait artificielle ; dans la version parisienne, l'épisode d'Hercule, directement dérivé de la pièce d'Euripide, est mieux amené mais quand même laborieux. Ce que ce problème nous fait clairement comprendre, c'est que le thème central d'*Alceste* n'est pas la mort de cette jeune femme mais son angoisse devant un sacrifice qu'elle accepte du fond du cœur ; l'angoisse du sacrifice est semblablement le thème principal pour Iphigénie, Oreste ou Idamante (bien que dans ce dernier cas, l'angoisse pèse davantage sur son père Idoménée que sur le fils).

On arrive à une sorte de paradoxe qui veut que ces œuvres soient moins sanglantes que la plupart des opéras « baroques » et qu'en même temps le thème dominant soit celui de la présence de la mort comme menace. Par ailleurs, le thème courant à l'époque romantique d'un dépassement de la mort par l'espérance d'une récompense dans une autre vie est totalement absent, sans doute parce qu'il est incompatible avec l'esprit « grec » des quatre œuvres qui forment l'essentiel de mon corpus.

Nous trouvons ainsi une première condition nécessaire à la présence du sublime : la représentation d'une réalité qui ne peut être correctement évaluée à niveau d'homme, et qui dépasse notre capacité de la penser tout en suscitant en nous des réactions passionnelles violentes. La mort réelle suscite une autre gamme de sentiments (courage, résignation) tandis que la crainte de la mort éveille le combat des forces qui poussent à la mort et de celles qui y font obstacle. Quant au « terrible » qui est indispensable au surgissement du sublime, il est donné par les éléments de base de l'histoire tels que librettiste et musicien les trouvent dans la culture grecque : peut-on imaginer situation plus absurde que la fureur homicide de Thoas, le roi de Tauride, qui exige le sacrifice de tout étranger abordant au rivage de la Tauride ? ou que l'entêtement déjà noté d'Agamemnon à sacrifier sa fille pour libérer la flotte grecque de l'absence totale de vents ? Quant au rapport d'*Alceste* et d'Admète, à supposer que le sacrifice d'*Alceste* ne soit pas absurde, ses conséquences le sont : si en effet Admète aime profondément sa femme *Alceste*, comment peut-il accepter de vivre tandis que son épouse adorée disparaît alors qu'elle est sa principale raison de vivre ! En ce qui concerne Idoménée, Freud aurait des choses à nous dire sur la curieuse coïncidence qui veut que le roi de Crète promette à Neptune de sacrifier le premier homme qu'il rencontrera sur les plages de Crète et que ce premier homme soit son fils. Mozart se contente de montrer l'horreur

qu'éprouve un père à s'être engagé à sacrifier...son fils.

Dans la mesure toutefois où le « terrible » est inscrit dans les données de base du drame, on peut se demander quel rôle joue la musique pour « illustrer » par les sons ce « terrible ». Pour nourrir ce terrible, Mozart et Gluck font vibrer une corde religieuse, si l'on accepte d'appeler religieux un sentiment où se mêlent la peur, l'angoisse devant l'avenir et l'acceptation de la destinée. Je prendrai deux exemples de cette capacité qu'a la musique de contribuer au « terrible » de la situation :

*Iphigénie en Tauride* commence de manière tout à fait traditionnelle par un paisible andante (sur rythme de menuet) que suit brutalement un allegro qui commence par un unisson. On pourrait croire qu'il s'agit de la très classique alternance lent-vif de l'ouverture mais on se rend vite compte qu'il s'agit d'une tempête pendant laquelle intervient Iphigénie, grande prêtresse de Diane, suivie du chœur des prêtresses ; à travers la nouveauté formelle d'une brusque entrée en scène de la protagoniste, alors que le prélude ou ouverture n'est même pas terminé, les paroles d'Iphigénie nous font comprendre qu'il s'agit moins d'un phénomène météorologique que de la colère des dieux : « Grands dieux ! soyez-nous secourables./ Détournez vos foudres vengeurs ;/ Tonnez sur les têtes coupables ;/ L'innocence habite nos cœurs. ». Ainsi, par le *topos* fort traditionnel dans l'opéra français de la tempête mais détourné de sa valeur purement descriptive, Gluck crée une atmosphère faite de crainte et de tremblement à propos d'une situation que nous ne connaissons pas encore. Il « fixe » ainsi une couleur qui se projette sur toutes les péripéties à venir.

Mozart procède de manière différente dans *Idomeneo* : le spectateur sait presque immédiatement que la victime à sacrifier est Idamante et que c'est son père qui doit l'immoler ; après bien des péripéties où Idoménée essaye d'échapper à l'horrible sacrifice, le roi de Crète est bien forcé d'avouer (III, 6) que « deve svenare il genitore il proprio figlio ». Cette révélation publique suscite la réaction terrorisée du chœur : « Oh voto tremendo !/ Spettacolo orrendo !/ Già regna la morte,/ D'abisso le porte/ Spalanca crudel. ». Les commentateurs ont remarqué que ce passage était assez proche de l'esprit de Gluck, à ceci près que la mobilité harmonique de Mozart contraste avec le hiératisme solennel de Gluck. Quoi qu'il en soit, ce passage révèle le sens profond de l'enjeu dramatique de l'opéra et Mozart crée en quelques mesures une atmosphère terrible, comme il saura la créer avec les trois trombones de la scène finale de *Don Giovanni*. Peu après prend place l'étonnante cavatine avec chœur n° 26 « Accogli o re del mare » où le chant mélodieux, à l'italienne, d'Idoménée se détache sur la cantilène *recto tono* des prêtres. Nous allons alors vers le registre religieusement plus traditionnel de la prière, et c'est normal car il s'agit de se diriger vers l'issue où seule la divinité est capa-



ble de dénouer l'horrible situation.

A ce stade, nous avons rencontré deux éléments essentiels du sublime : la représentation d'une réalité naturelle qui dépasse nos capacités de jugement et d'appréciation, en l'occurrence la mort, et le caractère terrible de cette réalité. Reste à définir un troisième élément très explicitement décrit par Kant dans son analyse, la présence d'une puissance humaine qui rende si ce n'est inopérante du moins moins destructrice la négativité de la mort. Si en effet, comme le postule Kant, l'homme réfléchit à travers le sublime à sa destination, à sa grandeur mais aussi aux limites et à la finitude de cette grandeur, ce conflit est indispensable faute de quoi on glisse vers ce que M. Guiomar, auteur d'une esthétique de la mort, appelle le « lugubre », autrement dit un monde exclusivement dominé par la mort.

Dans le monde de l'opéra, il est clair que la seule force qui puisse rivaliser avec la mort est *l'affetto*. Dans *Idomeneo*, il y a surabondance d'affetti sans doute parce que l'opéra de Varesco et Mozart dérive d'une œuvre précédente, « baroque » de Danchet et Campra (1712) : outre le désespoir du roi de Crète et le désarroi de son fils qui ne comprend pas la froideur de son père, il y a l'amour sans succès d'Elettra pour Idamante et l'amour payé de retour mais tourmenté d'Ilia pour Idamante ; Danchet et Campra avaient ajouté –mais Mozart l'a supprimée- la rivalité d'Idomé(□)Tj/T1□1.5 0 Td(□)Tj/T1□1 Tf0.1822 Tw 0.444 0 Td(

Admète se montre hospitalier envers Hercule car non seulement il le reçoit et l'héberge dans sa maison alors qu'il s'apprête à enterrer son épouse, mais par discrétion et pour ne pas embarrasser son hôte, il lui cache l'identité de la morte (rappelons quand même qu'à la fin de la pièce Hercule arrachera Alceste à Thanatos). Cette comptabilité compliquée entre les humains et les dieux (ou demi-dieux) disparaît.

De même disparaît la représentation de l'impuissance des hommes devant le destin et la volonté des dieux : dans le prologue de la tragédie grecque, Apollon se querelle avec Thanatos et se promet de lui ravir Alceste tandis que Thanatos assure qu'il s'opposera à cette tentative. Plus tard, dans l'*exodos*, Hercule revient après avoir bataillé durement avec la mort et avoir réussi à lui arracher Alceste. Dans cette lutte titanesque entre puissances de mort et divinités, les hommes ne peuvent pas grand chose, ils semblent même dérisoires et leur impuissance prend parfois des reflets comiques : rappelons la scène entre Admète et son père Phérès qui a refusé, comme d'ailleurs son épouse, de prendre la place de son fils car, comme il le dit « Dès que la mort approche, nul ne veut plus/ s'en aller, et l'âge a cessé d'être lourd »<sup>15</sup>. Cette scène où le vieux roi considère tout bonnement qu'Alceste est folle est à la fois violente et cocasse, et l'on retrouvera ces aspects comiques dans certains opéras inspirés de ce drame comme l'*Alceste* de Quinault et Lully.

J'en viens maintenant aux différences séparant la protagoniste grecque et celle des opéras de Gluck. Certes l'Alceste d'Euripide est une femme douce et émouvante et c'est une des héroïnes grecques les plus parfaites. Peu de place toutefois est faite à son tourment intérieur et elle est présentée au départ « de l'extérieur » par une servante qui la décrit occupée à ses préparatifs funèbres ; si douloureux soit-il, son sacrifice est pleinement accepté car, comme dit la servante au coryphée, « comment mieux témoigner son respect à son époux/ qu'en s'offrant à mourir pour lui ? » (*premier épisode*). Elle apparaît en somme comme une épouse exemplaire mais discrète !

Tout autre est la perspective de Gluck et de ses librettistes : alors que chez Euripide nous apprenons dès le *Prologue* qu'Alceste a accepté de mourir à la place de son mari, chez Calzabigi (version viennoise), nous devons attendre la scène 5 (récitatif et air d'Alceste) pour que nous soyons informés du verdict de l'oracle qui prévoit la mort d'Admète si personne ne prend sa place, et pour qu'Alceste envisage le sacrifice suprême. Les scènes précédentes,

---

15. Euripide, *Alceste*, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, La pléiade p. 99.

soit environ trente-cinq minutes de musique, comportent un premier bloc qui décrit la désolation du peuple de Phères accablé par l'agonie de son roi ; ce bloc est unifié par un refrain choral « Ah di questo afflito regno ». Suit un deuxième bloc, qui se déroule dans le temple d'Apollon et qui est lui aussi unifié par un autre refrain choral « dilegua il nero turbine ». Ce n'est en somme qu'après cette longue entrée en matière dominée par une idée de deuil, c'est quand tout le monde s'est enfui, qu'Alceste se retrouve seule pour la terrible épreuve dont je ne cite que les premiers vers : « Ove son ? Che ascoltai ? qual non oscuro/ Oracolo fatale/ Il nume pronunziò ! Che fiero istante/ Questo è per me ! Quanti e diversi affetti/ Mi solleva nel cor ! ».

Ceux qui connaissent la version viennoise savent que le choix d'Alceste n'est pas encore arrêté définitivement car un épisode relativement important (II, 1 et 2) concerne la rencontre d'Alceste avec les puissances infernales. La jeune reine s'engage dans la « folta selva sacra agli dei infernali ». Et là, au cours d'un long monologue, elle hésite entre la peur, l'amour de la vie et sa volonté de sauver son époux tandis que le chœur infernal lui répond brutalement : « E vuoi morire, o misera/, Quando di gioventù/ T'adorna il fiore !/ Troppo ti lasci opprimere/ In dura servitù/ Da un cieco amore ! »

Bref, alors qu'Euripide nous présente immédiatement et comme une évidence le sacrifice d'Alceste, une épouse exemplaire dont il célèbre l'abnégation et le ferme héroïsme, Calzabigi oriente l'impact émotionnel vers le tourment intrinsèque de cette femme longuement torturée par des sentiments divergents : d'un côté la peur de mourir et de perdre sa jeunesse, de l'autre la force d'un amour qui se sent capable de vaincre ses terreurs<sup>16</sup>. Nous avons alors tous les éléments du sublime.

Les œuvres que nous avons choisies appartiennent toutes au dernier tiers du 18<sup>e</sup> siècle : pourquoi ce « tir groupé » ? Il n'est évidemment pas possible de liquider en quelques lignes la réponse à une question aussi complexe. On peut toutefois rappeler que cette période est marquée par l'inquiétude et le trouble ; à partir de 1750 entre en crise un édifice éthico-social que je ferai volontiers coïncider avec le règne de Métastase : dans le monde du poète impérial, les bases de la vie, base religieuse et chrétienne et base politique monarchique, sont très solides même si la littérature se plaît à décrire des états

---

16. Bien que Gluck et Leblond du Roulet aient réorganisé profondément les actes I et II de l'opéra, les observations qui précèdent sont également valables pour la version parisienne.

d'incertitude et de paradoxe. Ces fondements sont soumis à examen de tout côté à travers des discussions et des polémiques<sup>17</sup>. Le « primitivisme » que l'on note dans beaucoup de domaines (« néoclassicisme » ou « préromantisme » suivant une terminologie encore courante) correspond à un besoin de revenir à des expériences fondamentales où se mesurent les enjeux de la vie humaine. Or le rapport à la mort, tel que nous l'avons vu dans quelques opéras de cette époque, dissout les fioritures galantes qui subsistaient encore dans l'opéra « baroque » pour ne laisser face à face que la lutte des forces de vie et de ce qui peut les détruire ou les nier.

**Gilles DE VAN**

---

17. Dans son introduction à une anthologie des *Tragedie del Settecento* (Modena, Mucchi 1999, p. 59 et suiv.), E. Mattioda remarque que les écrits de Burke ne furent traduits que tard en Italie mais connus à l'époque à travers des médiations françaises ou des textes italiens parallèles comme ceux de S. Bettinelli ; le concept de sublime est au centre de la discussion qui oppose, à propos des tragédies d'Alfieri, A. Pepoli et Calzabigi, ce même Calzabigi que nous avons plusieurs fois évoqué plus haut.