



DIDO AND AENEAS

Opéra en un prologue et trois actes de Henry Purcell sur un livret de Nahum Tate.

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

La vie de Henry Purcell p. 4

Quelques événements vécus par Purcell p. 5

- a) la grande peste de 1665 et le grand incendie de 1666
- b) le développement de l'empire colonial anglais
- c) la mise en place de la monarchie parlementaire à l'anglaise
- d) le développement culturel et intellectuel de l'Angleterre
- e) une vie quotidienne difficile
- f) le développement urbain de Londres

Histoire de la musique anglaise d'Elisabeth I^{ère} à Dido and Aeneas p. 6

I) Le premier âge d'or : les règnes de Elisabeth I^{ère} et Jacques I^{er}

- a) l'âge d'or musical
- b) la relation entre théâtre et musique : l'importance de Shakespeare
- c) l'histoire d'un genre qui influencera Dido and Aeneas : le masque anglais

II) Conflits politiques et drames artistiques

- a) les règnes de Jacques I^{er} et Charles I^{er}
- b) la dictature de Cromwell

III) Le second âge d'or : le règne de Charles II

- a) l'influence française à la cour de Charles II
- b) l'influence italienne à la cour de Charles II
- c) des persistances anglaises

IV) Comment se situent Purcell et son Dido and Aeneas dans ce contexte ?

- a) le contact de Purcell avec la musique française
- b) l'influence de la musique française dans Dido and Aeneas
- c) y a-t-il une influence de la musique italienne dans Dido and Aeneas ?
- d) quels éléments typiquement anglais trouve-t-on dans Dido and Aeneas ?

Le problème de la datation de <i>Dido and Aeneas</i>	p. 12
L'argument	p. 14
Nahum Tate et le livret de <i>Dido and Aeneas</i>	p. 15
Les solistes, le chœur et l'orchestre dans <i>Dido and Aeneas</i>	p. 17
La dramaturgie de <i>Dido and Aeneas</i>	p. 19
<i>a) un opéra court, dense et intense</i>	
<i>b) la place du prologue</i>	
<i>c) l'importance du « ground »</i>	
Deuil et chagrin : entretien avec Deborah Warner, metteur en scène	p. 21
Un sommet de l'art occidental : entretien avec William Christie, chef d'orchestre	p. 23
Glossaire	p. 26
Bibliographie	p. 27
Discographie	p. 37
DVD	p. 37

La vie de Henry Purcell (1659-1695)

Henry Purcell naît à Londres en 1659 quelques mois après la fin de la dictature puritaine de Cromwell, dans une famille de musiciens qui officient à l'abbaye de Westminster* et à la Chapelle royale*. Cet environnement familial ainsi que le renouveau des arts sous la monarchie restaurée favorisent l'éclosion précoce de sa vocation.

Purcell est d'abord choriste* à la maîtrise de la Chapelle*, puis la mue* l'oriente vers la facture d'instruments*. A quinze ans, il devient accordeur de l'orgue de Westminster. Il commence par ailleurs à publier airs et musique de chambre dans des recueils collectifs, alors très prisés des amateurs, puis aborde l'anthem*, un genre sacré composé sur des paroles anglaises.

A dix-huit ans, il est nommé compositeur pour les Vingt-Quatre Violons du roi : le voici à la tête d'un orchestre. L'année suivante, John Blow lui lègue l'orgue de Westminster. Enfin, en 1682, il devient aussi organiste de la Chapelle royale.

Entre la cour et Westminster, les divertissements royaux et la musique sacrée, l'influence continentale et le répertoire anglais, le génie créatif de Purcell se déploie largement. En 1680, il compose sa première ode royale*. De nombreuses autres suivront en hommage aux trois rois qui se succéderont de son vivant sur le trône d'Angleterre. Il s'adonne aussi dès 1684 à la composition régulière d'odes à sainte Cécile, patronne des musiciens, pour la Musical Society de Londres.

Charles II souhaitant introduire l'opéra à Londres sur le modèle

français, les premiers opéras anglais sont créés à sa cour : *Venus and Adonis* de John Blow puis *Dido and Aeneas* de Purcell, vers 1684.

Après une éclipse sous le bref règne du catholique Jacques II, Purcell connaît l'apogée de sa carrière à partir de la Glorieuse Révolution de 1688 et de l'avènement de Guillaume III et Marie II Stuart, pour qui il composera de superbes odes d'anniversaire. Il bénéficie aussi de l'épanouissement de la vie musicale londonienne et de la hausse du niveau des interprètes professionnels. Ses semi-opéras* sont créés avec faste et grand succès à partir de 1690 : *Dioclesian*, *King Arthur*, *The Fairy Queen*, *The Indian Queen* et bien d'autres. Purcell ne quitte plus l'affiche et règne sur tous les genres.

A trente-six ans, en 1695, il est terrassé soit par le surmenage soit par la tuberculose*. Il est solennellement enterré sous l'orgue de l'abbaye de Westminster. Son génie lui vaudra aussitôt le titre d'*Orpheus Britannicus*.

Agnès TERRIER, dramaturge de l'Opéra Comique

Quelques événements vécus par Purcell

a) la grande peste de 1665 et le grand incendie de 1666

Deux catastrophes majeures se produisent sous le règne de Charles II (1630-1660-1685) : la grande peste de 1665 et le grand incendie de Londres en 1666. Le petit Purcell a probablement vécu de près ces événements terribles et en a certainement conservé un profond souvenir. La grande peste est l'un des fléaux majeurs du Moyen-Âge et de l'époque moderne. Les conditions d'hygiène, l'insalubrité des maisons, les faibles connaissances médicales accroissent considérablement les risques de contamination. En 1665-1666, la grande peste fait à Londres environ 100 000 morts, soit près d'un cinquième de la population totale. Ces années étant celles des malheurs, un gigantesque incendie se propage dans Londres entre le 2 et le 5 septembre 1666, détruisant environ 10 000 maisons, des dizaines d'églises dont la cathédrale Saint-Paul, et faisant de nombreuses victimes. Les maisons construites en bois et l'étroitesse des rues expliquent la facile propagation du feu dans les villes de cette époque. Samuel Pepys, un fonctionnaire londonien, laissa un témoignage passionnant de ces terribles événements, mais aussi de la vie londonienne à cette période.

b) le développement de l'empire colonial anglais

Tout au long du XVII^e siècle, le port de Londres ne cesse de s'agrandir. En effet, avec la découverte de l'Amérique par les Espagnols et les Portugais au siècle précédent, les Anglais se sont lancés, eux aussi, dans la conquête du Nouveau Monde. Des

hommes et des femmes, notamment des puritains*, embarquent pour coloniser ces nouvelles terres. Du début du siècle jusqu'à la Restauration, les Anglais colonisent la Virginie, la Caroline et la Jamaïque : c'est le début de l'empire colonial anglais.

c) la mise en place de la monarchie parlementaire à l'anglaise

Le roi Jacques II (1633-1685-1701) succède à Charles II en 1685. Ce roi catholique est mal vu des Anglais qui lui préféreraient un protestant. La naissance, en 1688, d'un héritier aussitôt baptisé catholique inquiète la nation. Le Parlement* demande alors à Guillaume d'Orange (1650-1689-1702) de venir secourir la religion protestante. Il envahit l'Angleterre avec une armée néerlandaise et protestante : Jacques II est contraint de prendre la fuite. Guillaume prend la fille du roi déchu pour épouse : ils deviennent Guillaume III et Marie II Stuart, après avoir signé la *Déclaration des droits* de 1689. Cette déclaration rend au Parlement* le pouvoir suprême : c'est la mise en place de la monarchie parlementaire anglaise* et le début de profondes réformes menées par le nouveau roi (liberté de la presse, séparation de l'Église et de l'État, expansion de la Royal Navy*, ...).

d) le développement culturel et intellectuel de l'Angleterre

Les idées se développent considérablement grâce à de grands intellectuels comme Francis Bacon ou encore Isaac Newton qui découvre la gravité quand Purcell a une vingtaine d'années. L'imprimerie permet le développement des idées, mais aussi la diffusion des partitions d'un bout à l'autre de l'Europe, permettant ainsi une interpénétration de nombreux styles

musicaux. On le verra, les compositions de Purcell sont très influencées non seulement par les maîtres anglais, mais aussi par les musiques française et italienne. La presse, elle aussi, se développe considérablement. Pour l'anecdote, le roi Charles II (1630-1660-1685) y fait même circuler une annonce pour retrouver son chien perdu... Les coffeehouses et les alehouses se développent aussi : on y parle politique, littérature, musique, sciences...

e) une vie quotidienne difficile

Sur l'ensemble du siècle, la vie quotidienne reste bien difficile. Si la démographie* anglaise, comme d'ailleurs celle des autres États européens, est marquée par une natalité très forte, il n'en reste pas moins que les guerres, les famines et la peste maintiennent la mortalité à un niveau élevé, notamment chez les plus petits. Souvent même il y a, dans la société, plus de décès que de naissances. Il faudra attendre les périodes de paix et les progrès de l'hygiène au XVIII^e siècle pour voir la mortalité baisser de façon significative.

f) le développement urbain de Londres

La population anglaise reste majoritairement paysanne, mais la ville de Londres où naît Henry Purcell en 1659 est déjà une très grande ville pour son temps. Entre 1600 et 1700, la population londonienne passe de 200 000 à un peu plus de 550 000 habitants. En 1800, ils seront 1 million. L'essor de cette ville est donc considérable en l'espace de deux siècles et on imagine bien l'intense activité quotidienne qui devait y régner.

Histoire de la musique anglaise, d'Élisabeth I^{ère} à *Dido and Aeneas* de Purcell

Pour comprendre la construction de *Dido and Aeneas* de Purcell, il nous faut remonter loin dans le temps, au moment où la musique et le théâtre anglais sont en plein essor, influençant durablement l'évolution artistique du royaume. Il nous faut aussi lier étroitement l'histoire artistique à l'histoire politique de l'Angleterre : celle-ci a des répercussions notables sur la production et la vie des artistes.

1) Le premier âge d'or : les règnes de Elisabeth I^{ère} et Jacques I^{er}

La reine Élisabeth I^{ère} (1533-1558-1603), femme cultivée, fait beaucoup pendant son règne pour le développement de l'art dans son royaume, notamment dans le domaine du théâtre, de l'architecture et de la musique. Quand elle meurt en 1603, elle laisse le royaume dans sa plus riche apogée artistique. Le mouvement lancé par la reine ne s'éteint que sous le règne de son successeur Jacques I^{er} (1566-1603-1625), le premier de la dynastie des Stuart. Les grandes personnalités artistiques de l'ère élisabéthaine décèdent à cette période : Shakespeare en 1616, William Byrd et Thomas Weelkes en 1623, Orlando Gibbons en 1625, Francis Bacon et John Dowland en 1626.

a) l'âge d'or musical

La période élisabéthaine est marquée en musique par le développement de certaines formes musicales qui influenceront plus tard le jeune Purcell dans son apprentissage de la musique.

Le madrigal* anglais est à son apogée et la polyphonie* se développe considérablement dans la musique religieuse. La musique des virginalistes* anglais, que l'on retrouve, par exemple, dans le *Fitzwilliam virginal book* de 1612, influencera profondément les compositeurs européens pour clavier par son riche développement de l'ornementation*. L'« ayre » anglais fait son chemin en se distinguant de l'air* italien et de l'air* de cour français, en cherchant une expressivité propre.

b) la relation entre théâtre et musique : l'importance de Shakespeare

Dans son ouvrage *Miroirs de la Musique* (Paris, Fayard, 1998), François Sabatier explique que musique et théâtre sont, à cette époque, régulièrement associés dans les spectacles et ce depuis une tradition remontant au XVI^e siècle. La musique peut intervenir pour introduire ou conclure une pièce de théâtre, ou encore pour divertir les spectateurs pendant les entractes. Shakespeare (1564-1616) développe cette tradition en faisant chanter ses acteurs pendant le spectacle et en utilisant quelques fois des musiciens comme acteurs. Dans plusieurs de ses œuvres, une véritable musique de scène accompagne la représentation. C'est le cas, par exemple, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* ou encore *Macbeth*.

Le théâtre shakespearien gardera jusqu'à la fin du XVII^e siècle un profond pouvoir d'attraction. Des écrivains anglais comme William Davenant (1606-1668), John Dryden (1631-1700), Thomas Shadwell (1642-1692) reprennent les pièces de Shakespeare en y ajoutant des ballets* et des moments musicaux de sorte que ces spectacles s'apparentent désormais à des semi-

opéras*. Dans ce genre théâtral et musical, la priorité revient au drame parlé, la musique étant plutôt un divertissement. Purcell lui-même participera à ce mouvement avec ses semi-opéras* *The Sicilian usurper* (1680), inspiré de *Richard II* (1595) de Shakespeare, et *The Fairy Queen* (1692), inspiré par *Le Songe d'une nuit d'été* (1594-1595).

c) l'histoire d'un genre qui influencera Dido and Aeneas : le masque anglais

Parallèlement à l'essor du théâtre anglais se développe également la tradition du « masque » anglais. Ce genre musical baroque revêt une importance capitale, car l'opéra *Dido and Aeneas* de Purcell s'intègre dans sa tradition. Le masque est une sorte de ballet* comparable à ces spectacles français au cours desquels la noblesse participe aux différentes danses. Le masque est une originalité anglaise du XVI^e et du XVII^e siècle qui emprunte au ballet* de cour français et au divertissement italien le chant, le parlé, l'importance de la danse, les décors somptueux et les machineries. Il mêle des professionnels du théâtre et de la musique avec des courtisans masqués et déguisés. Le masque est un genre artistique qui évolue considérablement tout au long de son histoire pour devenir finalement le précurseur de l'opéra anglais, le chant occupant peu à peu une place toujours plus grande. Les représentations de masques ont souvent lieu à White Hall à Londres, dans de grandes réceptions. Une dimension idéologique très forte est en jeu dans ce genre, le masque étant souvent utilisé comme un outil de propagande privilégié avec une intrigue simple s'inspirant d'événements réels. Le masque met en scène la victoire du souverain sur une menace qui se présente dans l'actualité du moment. Si la danse y est très importante c'est

parce qu'elle est le symbole de la perfection divine sur terre : le roi est le reflet terrestre de l'harmonie céleste et de la danses des sphères, c'est-à-dire des planètes.

II) Conflits politiques et drames artistiques

a) les règnes de Jacques I^{er} et Charles I^{er}

Peu à peu, l'extraordinaire mouvement artistique mis en place par Élisabeth I^{re} (1533-1558-1603) va être mis à mal par des crises politiques qui vont sérieusement ébranler l'équilibre du royaume. Le règne de Jacques I^{er} (1566-1603-1625) commence en 1603. Il est marqué non seulement par la tentative du roi d'instaurer l'absolutisme*, mais aussi par les entreprises belliqueuses contre la France et l'Espagne du duc de Buckingham (1592-1628), son favori, qui vide les caisses de l'État. Le mécontentement devient de plus en plus grand sous le règne de Charles I^{er} (1600-1625-1649) et la révolte éclate en 1642 à la fermeture des théâtres. Les partisans du roi sont défaits par les partisans du Parlement. Ces derniers capturent le roi, puis le condamne à la décapitation en 1649.

b) la dictature de Cromwell

Après la mise à mort du roi, la République* est proclamée. Son principal représentant est Olivier Cromwell (1599-1658). Ce chef puritain de l'armée du Parlement restaure le prestige et l'économie du royaume, mais instaure aussi une véritable dictature dans laquelle toute forme d'opposition est violemment réprimée. Cette dictature* ne sera pas sans conséquence sur la vie artistique du pays.

En effet, le vandalisme fait rage et les instruments de musique en font les frais : orgues, clavecins et violons sont détruits. Les facteurs d'instruments et les luthiers* sont contraints à l'exil. L'iconoclasme* puritain ravage les églises et le théâtre est interdit. Les compositeurs ne reçoivent plus de commandes pour les fêtes nationales ou religieuses. Pour autant, c'est en 1656 que, lors d'une représentation privée à la Rutland House de Londres est donné *Le Siège de Rhodes* de Davenant, (1606-1668), ouvrage considéré comme le premier opéra anglais.

Quand Cromwell meurt en 1658, c'est son fils Richard (1626-1712) qui lui succède. Ne pouvant résister à la révolte générale, il décide d'abdiquer en 1659. Après la prise de Londres, le Général Monk (1608-1670) fait revenir le fils de Charles I^{er} en 1660 : c'est la « Restauration ». Pour les Anglais, dont le moral est en berne après quinze années de dictature puritaine, l'avènement du roi Charles II (1630-1660-1685) en 1660 est vite perçu comme une bonne raison de se réjouir. A l'annonce de l'arrivée du prince à Londres, et au milieu de l'effervescence générale, les tavernes vivent une seconde jeunesse, les théâtres ouvrent à nouveau et les musiciens reprennent du service. Avec cette « restauration », les musiciens anglais s'attendent aussi à ce que la musique soit « restaurée ».

II) Le second âge d'or : le règne de Charles II (1660-1685)

Si le nouveau roi a la réputation d'aimer les plaisirs, il se veut prudent en ce début de règne : attirer l'attention des puritains n'est pas indiqué au regard de l'histoire récente du pays. Mieux

vaut donc éviter les grandes fêtes. Le jeune roi commence d'abord par réorganiser sa chapelle* dont il confie la charge à Henry Cooke (1616-1672). Plusieurs grands musiciens y seront formés et y exprimeront leur talent : Pelham Humphrey (1647-1674), John Blow (1649-1708) et, surtout, Henry Purcell (1659-1695).

a) l'influence française à la cour de Charles II

Le jeune roi, qui a passé une partie de sa vie en exil chez son cousin, le roi de France, rentre en Angleterre avec une fascination pour l'air de cour* tel que le compositeur du roi de France, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), peut les composer. Il souhaite imiter son royal cousin en recréant, à Londres, les fameux « Vingt-Quatre violons de roi », alors même que le violon est considéré en Angleterre comme un instrument de musique populaire et légère.

« Avec Charles II, une musique sur le modèle français devint à la mode. [...] Un grand nombre d'instruments, tous subordonnés aux violons qui étaient les plus nombreux, jouaient fort, d'une manière très énergique et enlevée, pour donner à la musique un caractère vif et plaisant. Quant à la musique vocale, les airs tendres et simples, à trois temps, plaisaient le plus au roi, qui aimait battre la mesure lui-même. »

Roger North (1651-1734), ami de Purcell, membre d'une grande famille aristocratique et bon musicien amateur.

Charles II envoie les musiciens de sa cour en France pour qu'ils s'y forment au style français sous l'égide de Lully et des musiciens de Versailles. En sens inverse, le roi d'Angleterre accueillera à sa cour des musiciens français comme Robert Cambert (1627-1677) qui, suite à l'échec parisien de son entreprise de théâtre, vient se réfugier à Londres où il fonde la Royal

Academy of Music. Il donnera son opéra *Ariane* à Londres en 1674. Beaucoup de compositeurs français viennent tenter leur chance à Londres. Ils amènent avec eux leurs propres œuvres et celles de leurs collègues. La circulation des artistes européens et de leurs œuvres, favorisée par les progrès de l'imprimerie, est une des caractéristiques de l'Europe baroque. C'est pourquoi nous retrouvons non seulement des Français à la cour de Charles II, mais aussi des Italiens.

b) l'influence italienne à la cour de Charles II

Plusieurs compositeurs italiens viennent tenter leur chance sur les bords de la Tamise. Depuis la fin du XVI^e siècle, la musique italienne est très appréciée des Anglais, en atteste les nombreuses rééditions de *Musica Transalpina*, un recueil de madrigaux* réunis par Nicholas Younge (1560-1619). Des œuvres de Monteverdi (1567-1643) et Carissimi (1605-1674) circulent en Angleterre et on sait que Purcell lui-même en copie dans sa jeunesse. Les airs de Caccini (1551-1618), publiés en 1601, sont très appréciés : deux airs sont même adaptés sur des paroles anglaises. *Erismena*, un opéra de Cavalli (1602-1676), est totalement adapté en anglais. En 1677, Giovanni Battista Draghi (1640-1708) est nommé organiste officiel de la reine Catherine de Bragançe (1638-1705).

c) des persistances anglaises

Des traits caractéristiques de la musique anglaise persistent en dépit des influences françaises et italiennes. N'oublions pas que les Anglais gardent dans leur identité un sentiment d'insularité fort dont ils sont particulièrement fiers. Les récitatifs des opéras anglais se démarquent de ceux écrits par les Français

et par les Italiens, les concerts de violes gardent l'esprit de la tradition élisabéthaine et la musique religieuse, anglicanisme oblige, cherche à se démarquer tant du protestantisme que du catholicisme.

III) Comment se situent Purcell et son *Dido and Aeneas* dans ce contexte ?

a) le contact de Purcell avec la musique française

L'ensemble des musiques évoquées tombent dans l'oreille de Purcell et viennent influencer l'ensemble de son œuvre. À la mort de Matthew Locke (1621-1677), Henry Purcell devient le nouveau compositeur des Violons du roi. Il écrit des musiques pour la vie publique du roi (les bals, les dîners, les grandes cérémonies), mais aussi des musiques pour l'église (les fameux anthems*). Comme tous les grands compositeurs, Purcell a soif de découvrir de nouvelles partitions. Sa curiosité est grande et sa position à la cour va lui permettre de voir passer et d'entendre les compositions du continent. À la cour de Charles II, Purcell découvre donc la musique française que les compositeurs parisiens, tels Louis Grabu (1665-1694) ou Robert Cambert (1627-1677), amènent dans leurs valises. Le jeune Purcell est probablement au contact des tragédies lyriques de Lully (1632-1687). Peut-être a-t-il vu la partition de *Cadmus et Hermione* (1673) ou encore d'*Atys* (1676) (joués à l'Opéra Comique dans la saison 2010-2011) ? Purcell n'est en tout cas pas indifférent au style français.

b) l'influence de la musique française dans *Dido and Aeneas*

C'est l'influence française qui est la plus manifeste dans cet opéra. Le choix de l'ouverture à la française pour commencer cette œuvre en témoigne. L'ouverture à la française, c'est l'ouverture d'opéra telle que Lully l'a conçue. Elle est faite de trois parties : une partie lente reprise deux fois et une partie rapide. Les deux parties lentes encadrent la partie rapide. Cette forme est l'inverse de l'ouverture à l'italienne. Les parties lentes de l'ouverture à la française sont caractérisées par des rythmes pointés majestueux qui font penser à l'entrée du roi dans la salle où se tient le spectacle.

Les nombreuses danses que l'on trouve dans *Dido and Aeneas* sont aussi typiques du style français. Deborah Warner, metteur en scène de la version donnée à l'Opéra Comique en 2012, profitera de ces séquences pour faire danser des enfants et les sorcières. Elle s'en sert pour ancrer cet opéra dans le XXI^{ème} siècle en utilisant à la fois les gestes du ballet* baroque et ceux des rock stars du XX^e siècle ... (rendez-vous à l'acte II !).

L'écriture du chœur dans *Dido and Aeneas* est aussi assez semblable aux tragédies de Lully. L'homorythmie et la verticalité permettent une compréhension parfaite du texte et montrent l'importance des interventions du chœur qui doivent être compréhensibles pour l'avancement de l'action.

Enfin, William Christie, le chef d'orchestre de la production de 2012 à l'Opéra Comique, soutient que *Dido and Aeneas* comporte des ressemblances troublantes avec les opéras de

chambre de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), un compositeur français de grand talent en marge de la cour de Louis XIV. Purcell a peut-être été au contact de deux d'entre eux intitulés *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *Actéon*. Ces opéras ont pu servir de modèle à Purcell dans le but de plaire au goût prononcé du roi anglais pour la musique française. On retrouve dans *Dido and Aeneas* et dans les opéras de Charpentier plusieurs dénominateurs communs : des histoires empruntées à la mythologie gréco-latine, contant des amours contrariées qui s'achèvent tragiquement, des scènes de chasse, du merveilleux (ici la sorcellerie). Comme le présume William Christie, l'allusion faite à Actéon dans l'air « *Oft she visits* » de *Dido and Aeneas* pourrait être un clin d'œil à l'œuvre mentionnée plus haut de Charpentier :

Diane elle-même fréquentait ces bois.
Elle visite souvent cette montagne aimée,
Elle se baigne souvent dans cette fontaine ;
C'est ici qu'Actéon a trouvé la mort,
Poursuivi par sa propre meute,
Et à la suite de mortelles blessures trop tard découvert.

c) y a-t-il une influence de la musique italienne dans *Dido and Aeneas* ?

L'influence de la musique italienne sur Purcell se ressent surtout dans la musique religieuse et la musique de chambre*, moins dans son opéra *Dido and Aeneas*. Seules des similitudes peuvent être établies entre les interventions des sorcières de l'acte II et les interventions des furies dans *La Callisto* de Cavalli.

d) quels éléments typiquement anglais trouve-t-on dans *Dido and Aeneas* ?

Dido and Aeneas est une synthèse entre le théâtre shakespearien et le masque anglais. La dimension idéologique de cet opéra est très forte. Suite au schisme du roi Henri VIII (1491-1509-1547) d'Angleterre avec le pape au début du XVI^e siècle, les Anglais tiennent à rester en dehors de l'Église catholique dominée par Rome et à conserver une certaine autonomie vis-à-vis des églises protestantes continentales. Or la dynastie des Stuart n'a cessé de vouloir ramener le catholicisme comme religion dominante dans le royaume, ce que le peuple ne peut admettre. Dans *Dido and Aeneas*, les sorcières ont une fonction allégorique. Comme dans d'autres œuvres de cette période, elles sont un symbole de la menace du catholicisme et des papistes qui menacent l'ordre anglican établi. Charles II (1630-1660-1685) se serait converti au catholicisme juste avant de mourir et son successeur, le roi Jacques II (1633-1685-1701), a été renversé par Guillaume d'Orange (1650-1689-1702) parce qu'il était catholique. L'issue tragique de *Dido and Aeneas* est donc une mise en garde pour le roi représenté par Énée : s'il se laisse aller au catholicisme, l'Angleterre, représentée par Didon, sera en danger. Si on ne peut évidemment pas réduire *Dido and Aeneas* à ce seul message politique, celui-ci illustre pourtant bien la tradition dans laquelle cet opéra se situe.

Pour finir, d'étonnantes similitudes ont été découvertes entre *Dido and Aeneas* et l'opéra de John Blow, *Venus and Adonis*. William Christie exprime leurs ressemblances par l'existence d'un prologue dans chacun des deux opéras, par les

similitudes du plan tonal, par l'intensité tragique, par la présence de scènes de chasse et l'importance des mouvements de danse. On sait que John Blow et Henry Purcell étaient très amis : le premier confie d'ailleurs son poste d'organiste de l'abbaye de Westminster au second au début des années 1680. Leur complicité expliquerait bien des similitudes dans ces œuvres, mais les musicologues se heurtent ici à un problème. L'opéra de Blow a été écrit en 1683 et celui de Purcell en 1689 pour un pensionnat de jeunes filles à Londres. Pourquoi tant d'années entre ces deux compositions ? Peut-on réellement imaginer qu'un génie aussi fécond que celui de Purcell ait eu besoin de s'inspirer de l'œuvre d'un ami pour produire l'un de ces plus grands chefs-d'œuvre ? Un travail en commun, un partage d'idée par deux compositeurs qui s'apprécient pourrait être un mobile plus solide. Mais comment dépasser ce problème de date ?

Le problème de la datation de *Dido and Aeneas*

Si *Dido and Aeneas* est une des pièces maîtresses, pour ne pas dire la plus importante de toute l'œuvre de Purcell, cet opéra est resté très longtemps une pièce méconnue du compositeur. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'une œuvre chantée d'un bout à l'autre qui ne correspond pas au goût anglais d'alors et qui ne peut se concevoir que dans l'enceinte privée d'un théâtre de cour. Pour cette raison, Haendel (1685-1759), le grand compositeur de l'Angleterre au XVIII^e siècle, débutera avec des semi-opéras qui seront très appréciés.

Pendant longtemps, les musicologues ont affirmé que *Dido and Aeneas* a été composé en 1689 en hommage aux nouveaux souverains, Guillaume III (1650-1689-1702) et Marie II Stuart (1662-1689-1694), qui accèdent cette année-là au trône d'Angleterre après la fuite du roi catholique Jacques II (1633-1685-1701). Cet opéra aurait été plus particulièrement composé pour un spectacle d'école monté par le chorégraphe Priest dans un pensionnat pour les jeunes filles de l'aristocratie. Les musicologues voyaient donc un miracle dans le fait que cet ouvrage destiné à des amateurs soit devenu la pièce la plus connue de Purcell.

Dans les années 1990, Bruce Wood étudie la question de la datation de *Dido and Aeneas* avec Andrew Pinnock, persuadés que tout cela ne pouvait être une explication solide et sérieuse. Ils entament un travail minutieux qu'aucun chercheur n'avait encore réalisé et publient en 1992 l'état de leurs recherches. Celles-ci engendrent une polémique, mais la théorie est solide et s'enrichit

de nouveaux éléments qui viennent l'étayer.

Rien ne permet de rattacher l'œuvre à l'année 1689, excepté l'épilogue écrit spécialement pour le spectacle du pensionnat. Tout d'abord, accueillir les nouveaux souverains avec l'histoire d'une reine abandonnée par l'homme qu'elle aime et qui en meurt d'amour aurait été du plus mauvais goût, d'autant plus que Guillaume III avait une maîtresse. Nahum Tate, l'auteur du livret, qui deviendra aussi le poète officiel de la cour ne s'y serait jamais risqué.

Ensuite, la légende de Didon et Enée est connue de tous à cette époque. Les poètes traduisent depuis longtemps le texte de Virgile, et Tate ne fait que compiler habilement les poèmes de ces contemporains, empruntant un vers ici, un autre là, tout en réutilisant largement sa propre pièce *Brutus of Alba* qui traite des amours de Didon et Énée. Les sorcières y figurent déjà et la reine Didon ne se suicide pas, elle meurt d'abandon et de trahison.

Puis, Bruce Wood et Andrew Pinnock montent l'impossibilité pour Purcell et Tate de faire répéter l'ouvrage alors que les préparatifs du couronnement battent leur plein et que Purcell achève des compositions pour cet événement en les faisant répéter.

Enfin, les deux musicologues s'intéressent à la musique de Purcell. Ils comparent la partition de *Dido and Aeneas* avec les partitions d'œuvres que le compositeur écrit dans les années 1682-1684 et 1689-1690. Ils étudient l'évolution de son langage et constatent quantité de similitudes avec les œuvres du premier groupe. Par ailleurs, l'Ode à *Sainte Cécile* du compositeur italien Draghi, organiste officiel de la reine d'Angleterre, marque les œuvres des

compositeurs anglais qui, suite à cette composition, abandonnent certains procédés d'écriture, dont ceux encore très présents dans *Dido and Aeneas*.

Bruce Wood et Andrew Pinnock étudient et comparent la musique de John Blow et de Henry Purcell. Les musicologues comprennent que leur grande proximité les pousse à s'emprunter beaucoup d'idées et toujours dans un temps très rapproché. Ils démontrent la parenté très étroite entre *Venus and Adonis* de Blow et *Dido and Aeneas* de Purcell.

Pour finir, en étudiant les indications scéniques du livret, ils démontrent que *Dido and Aeneas* est destiné à un théâtre professionnel équipé de trappes et de machines volantes et non à une simple scène de pensionnat de jeunes filles.

Après avoir semé le doute parmi les musicologues, les recherches de Bruce Wood et Andrew Pinnock se sont imposées par la solidité de leur argumentation.

L'argument

La guerre de Troie a opposé les petits royaumes de Grèce, coalisés sous l'autorité d'Agamemnon, à la cité grecque de Troie en Asie mineure (aujourd'hui Turquie). Le prince troyen Énée a vu ses concitoyens exterminés, sa ville détruite, et a perdu presque toute sa famille. Ce guerrier valeureux, fils de Vénus et d'Anchise, quitte l'Asie mineure avec son fils et quelques compagnons. Son origine divine l'appelle en effet à refonder Troie sur des rivages plus propices de la Méditerranée (ce sera Rome, qui règnera sur le monde antique). Mais une tempête jette son bateau sur les côtes africaines (aujourd'hui tunisiennes). Il est accueilli en héros dans le nouveau royaume de Carthage, où le récit de ses aventures est déjà parvenu. La fondatrice et reine de Carthage, Didon (dite aussi Élixa), reçoit d'autant mieux Énée que, veuve, son autorité est contestée par le royaume voisin. Malgré sa piété, Énée est vite séduit par l'illusion que Troie pourrait renaître dans la riante cité de Carthage s'il demeurait au côté d'une reine pleine de charmes. De son côté, Didon, qui connaît le destin d'Énée, ne peut s'empêcher de voir en lui un roi idéal pour Carthage. L'escale d'Énée se prolonge...

Acte I

Dans son palais, Didon ne parvient plus à cacher ses tourments. Sa sœur Belinda devine qu'elle aime Énée sans comprendre que Didon redoute la volonté des dieux. Belinda encourage Didon à accepter l'amour qu'elle éprouve. Une telle union assurerait la prospérité de Carthage, l'honneur de la reine et le bonheur d'Énée qui ne cache pas ses tendres sentiments.

Aux encouragements de Belinda se mêlent ceux de la seconde Dame d'honneur et du chœur des courtisans. Tous engagent Didon à assumer ses désirs de femme pour le bien de son peuple. Énée paraît, accompagné par sa suite de Troyens, et se déclare à la reine. Elle tente faiblement de le repousser tandis qu'il se montre prêt à forcer le destin pour demeurer auprès d'elle et servir Carthage. Belinda et le chœur encouragent l'Amour à vaincre les réticences de Didon. Celle-ci finit par céder au fils de Vénus et toute la cour se réjouit.

Acte II

Première scène

Le lendemain matin, Didon et Énée célèbrent leur union par une grande partie de chasse. Mais la Magicienne rassemble ses sorcières dans une grotte afin de fomenter la destruction de Carthage. Tout bonheur lui faisant horreur, elle a décidé de ruiner les projets de Didon et d'avancer l'heure du destin pour le héros troyen. Elle troublera la partie de chasse par un orage, puis un Esprit maléfique apparaîtra à Énée sous l'apparence de Mercure et lui ordonnera de partir sur le champ.

Seconde scène

Dans un bois, Didon et Énée ont interrompu la chasse et les courtisans les divertissent par des danses et des chants à la gloire de Diane. Un orage éclate et Belinda les presse tous de rentrer à la ville. Énée, qui s'est attardé, voit paraître l'Esprit maléfique sous les traits de Mercure. Celui-ci lui enjoint d'obéir à Jupiter au plus vite et de quitter Didon pour appareiller vers l'Italie avec ses guerriers. Énée se soumet mais blâme les dieux de l'acculer au parjure.

Acte III

Première scène

Dans le port de Carthage, les marins troyens s'apprêtent à reprendre la mer le cœur léger, sans regretter les femmes qu'ils abandonnent. La Magicienne et ses sorcières se réjouissent de la détresse imminente de la reine, qui sera fatale à Carthage. Reste à déchaîner une tempête qui coulera le navire d'Énée, et leur joie sera complète.

Seconde scène

Au palais, Didon voudrait prier mais sait que les dieux seront inflexibles. Lorsque Énée vient lui annoncer l'ordre divin, elle lui reproche de l'avoir trompée : il savait qu'il devait partir et l'a offensée. Énée proteste et décide de désobéir à Jupiter. Hors d'elle, Didon le renvoie. Après son départ, elle demeure entourée par Belinda et sa cour, et s'abandonne à la mort dans une ultime lamentation.

Agnès TERRIER, dramaturge de l'Opéra Comique

Nahum Tate et le livret de *Dido and Aeneas*

Nahum Tate est un poète irlandais né à Dublin en 1652 et mort à Londres en 1715. Il s'installe en 1676 à Londres où, pour gagner sa vie, il écrit des pièces de théâtres et des adaptations de pièces plus anciennes. Il collabore avec plusieurs auteurs et compositeurs contemporains, dont Henry Purcell pour lequel il écrit le livret de *Dido and Aeneas*. Il devient, en 1692, « poète lauréat » de Guillaume III (1650-1689-1702), c'est-à-dire le poète officiel du monarque.

Le travail de Tate est original puisqu'il n'hésite pas à utiliser des œuvres de grands auteurs et à en modifier le contenu ainsi que le dénouement. Aujourd'hui, la sacralisation des œuvres d'art et le développement des « droits d'auteur » rendraient cette tâche bien plus difficile et presque contre-nature. Si le *Roi Lear* de Shakespeare se termine par la mort de Cordelia, Tate propose, lui, dans son adaptation de 1687, une fin heureuse où Cordelia épouse Edgar. *Coriolan*, du même Shakespeare, devient *L'ingratitude du Commonwealth*. En 1696, Tate propose aussi une *Nouvelle version des Psaumes de David* (1696) qui servira pendant au moins un siècle dans les églises anglicanes du royaume.

Dans *Dido and Aeneas*, Nahum Tate procède de la même façon. Il utilise comme matériel de départ le chant IV de *L'Énéide* de Virgile. Cet ouvrage appartient au genre littéraire de l'épopée. Commandé à Virgile par l'empereur Auguste, il est à la littérature latine ce que sont *L'Illiade* et *L'Odysée* d'Homère à la littérature grecque. *L'Énéide* met en scène un héros mythique de l'histoire romaine, Énée, considéré comme l'ancêtre du peuple romain.

Écrit dans les dernières années du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, il contient environ 10 000 vers répartis en 12 chants.

C'est dans le chant IV que Virgile raconte l'histoire de Didon et Énée. Dans la mythologie, Élixa est la fille du roi de Tyr, Bélos, et la sœur de Pygmalion. Celui-ci, avide de pouvoir, tue son père pour s'emparer du trône de Tyr. Il assassine aussi Sychée, l'époux d'Élixa, pour mettre la main sur ses richesses. Élixa, obligée de fuir avec les patriciens de Tyr, fonde alors, sur les côtes africaines, Carthage, « la Ville Neuve » en phénicien. Élixa est désormais appelée Didon, ce qui signifie « l'errante ».

Énée, quant à lui, est le fils d'Anchise et de la déesse Aphrodite. Il est l'un des héros les plus importants de la guerre de Troie. Ce conflit oppose les petits royaumes de Grèce coalisés sous l'autorité d'Agamemnon, à la cité grecque de Troie en Asie mineure (l'actuelle Turquie). Après la destruction de la ville et le massacre de ses habitants, les dieux ordonnent à Énée de s'enfuir pour aller fonder la « nouvelle Troie » sur des côtes méditerranéennes plus tranquilles. Au cours de son voyage et après une violente tempête, son bateau accoste à Carthage où il fait la rencontre de la reine Didon.

Le site internet de la *Bibliotheca Classica Selecta* donne un plan et un résumé très utile du chant IV de *L'Énéide*. On peut le trouver à l'adresse suivante : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/v04-plan.html>

En comparant le chant IV de Virgile et le livret de Tate, on s'aperçoit que ce dernier a, là aussi, adapté le texte original. En effet, dans l'ouvrage de Virgile, les dieux ont une place centrale puisqu'ils manipulent les deux amants suivant leurs intérêts

personnels. Si Junon propose le mariage de Didon avec Énée, c'est pour mieux écarter le Troyen des côtes méditerranéennes. Jupiter de son côté, ne peut accepter que la destinée d'Énée soit déviée et envoie Mercure remettre le jeune roi de Carthage dans le droit chemin. Dans le livret de Tate, des sorcières sont à l'origine du stratagème qui séparera Didon d'Énée. Le messager envoyé à Énée ne fait que prendre l'apparence de Mercure pour mieux tromper le Troyen.

Acte II - Scène 1

La Magicienne

La Reine de Carthage mérite notre haine, comme tous les êtres heureux...

Qu'avant le coucher du soleil, elle connaisse le pire des sorts !

Qu'elle perde gloire, vie et amour !

[...]

Vous le savez, le prince de Troie est voué à aller en terre italienne. La Reine et lui-même sont partis chasser.

[...]

Sitôt la chasse finie, mon esprit malin prendra l'apparence de Mercure. Au nom de Jupiter, il reprochera au Troyen de s'attarder en ces lieux.

Et dès ce soir, il l'expédiera en mer avec toute sa flotte.

Les sorcières remplacent donc les dieux du texte de Virgile. Elles font partie du merveilleux et du fantastique que l'on trouve déjà dans le masque et dans le théâtre anglais. Elles sont aussi une allusion forte aux sorcières dans l'acte III de *Macbeth* de Shakespeare. Tate avait déjà utilisé les sorcières dans son autre pièce écrite autour des amours de Didon et Énée en 1678 : *Brutus d'Albe ou les Amoureux enchantés*. De plus, on l'a déjà dit, les sorcières ont une fonction allégorique et représentent le danger du catholicisme pour le royaume d'Angleterre.

Dans l'opéra de Tate et Purcell, les sorcières ont un double rôle que la mise en scène de Deborah Warner met

particulièrement en valeur. D'un côté, les sorcières sont celles qui vont empêcher Didon d'être heureuse, qui gâchent la partie de chasse et qui usurpent la personnalité des dieux pour éloigner Énée et détruire Carthage. D'un autre côté, elles représentent l'élément comique de l'opéra : la Magicienne fume la cigarette dans un décor XVII^e siècle, son chapeau à deux cornes, représentant le Mal, est ridicule par sa couleur et par sa forme. Les trois sorcières usent de procédés comiques qui font rire le public. Tout cela rend encore plus tragique la situation de la reine Didon : au regard du comique des sorcières, sa fin sera d'autant plus poignante. N'oublions pas que derrière son suicide, Didon est, en fait, assassinée.

Ces oppositions entre le tragique et le comique, entre le Bien et le Mal, entre l'insouciance et l'angoisse, entre le fantastique et le réel, sont des caractéristiques du style baroque qui recherche les contrastes tant dans l'histoire racontée que dans la musique exécutée.

Les solistes, le chœur et l'orchestre dans *Dido and Aeneas*

a) les solistes

Didon, Reine de Carthage	soprano
Énée, Prince troyen	ténor
Belinda, sœur de Didon	soprano
La Magicienne	mezzo-soprano
Deuxième Dame	soprano
Première sorcière	soprano
Deuxième sorcière	soprano
Un esprit	mezzo-soprano
Un marin	soprano ou ténor

La musique composée pour chacun des personnages est écrite pour une tessiture bien précise choisie par le compositeur lui-même. On entend par tessiture l'étendue des notes pouvant être chantées sans difficulté par un chanteur. Dans la musique baroque, les femmes peuvent être, du plus aigüe au plus grave : soprano, mezzo-soprano ou alto. Les hommes peuvent être, de la même façon : contre-ténor, ténor ou basse. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater que la répartition des voix se fait déjà à l'époque de Purcell comme elle se fera encore au XIX^e et aux XX^e siècles bien souvent, en attribuant notamment les rôles des principaux amoureux à une soprano et un ténor, et le rôle de celui ou de celle qui cherche à empêcher cet amour à une mezzo-soprano, voire une alto, ou une basse.

Exceptés les solistes chantant les personnages de Didon et

d'Énée, et ce pour un intérêt dramatique évident, chaque soliste peut, dans cet opéra, interpréter aussi une des voix du chœur. *Dido and Aeneas* est donc une sorte d'opéra de poche où quelques solistes et instrumentistes peuvent tout jouer et tout chanter.

b) le chœur

Cet opéra nécessite un chœur, c'est-à-dire un ensemble d'hommes et de femmes chantant ensemble et répartis en quatre groupes : soprano (voix de femme aigüe), alto (voix de femme plus grave), ténor (voix d'homme plutôt aigüe) et basse (voix d'homme grave).

Dans *Dido and Aeneas*, le chœur à un double rôle. Tout d'abord, il participe à l'action. Dans l'acte I, par exemple, il représente la cour de Didon, encourageant les amours de la reine (« *Bannish sorrow* ») avant de représenter, à l'acte II, la cour de la Magicienne et de se transformer en sorciers et sorcières riant et complotant contre Didon (« *Ho, ho, ho* »). A l'acte III, le même chœur joue le rôle des matelots préparant le départ d'Énée dans un esprit de fête qui ne fait qu'aggraver la future tragédie de Didon (« *Come away, fellow sailors* »).

Ensuite, le chœur a pour fonction également de commenter l'histoire et l'action, cherchant à tirer une morale de l'histoire. C'est le cas par exemple à l'acte III lorsque le chœur commente le suicide et la mort de Didon (« *With drooping wings* »). Dans l'opéra en général, la présence du chœur a pour but de mieux intégrer le spectateur dans l'œuvre et dans l'action.

Dans *Dido and Aeneas*, ce qui permet au chœur de revêtir l'ensemble de ses rôles, c'est tout simplement la qualité musicale de ses interventions. D'une étonnante simplicité, les parties de chœur sont d'une très grande expressivité que l'homorythmie vient renforcer en permettant une parfaite compréhension des paroles. Purcell n'a rien écrit au hasard dans cet opéra et a apporté un soin infini dans l'écriture musicale. Pourtant, il laisse beaucoup de questions en suspens et une grande liberté aux interprètes, notamment au niveau de l'orchestre.

c) l'orchestre

Sur la partition, il n'y a que quatre lignes d'instruments notées comme le montre les premières mesures de l'ouverture.



On ne dispose aujourd'hui d'aucun élément indiquant la formation instrumentale pour laquelle cette œuvre est écrite. On peut supposer que Purcell, compositeur des Violons du roi, a envisagé de faire exécuter cette œuvre avec seulement des instruments à cordes (violons, altos). Ce dont on est sûr, par contre, c'est que la quatrième voix, la basse, est écrite pour un

clavecin et/ou un orgue accompagné par un luth, un basson, une viole ou un violone (l'ancêtre de la contrebasse). En effet, pendant toute la période baroque, les compositeurs donnent beaucoup d'importance à cette ligne de basse qu'ils appellent « basse continue* ». On sait quels instruments jouent cette partie et on sait aussi que les instruments énumérés plus haut peuvent être choisis avec une très grande liberté, en fonction des instrumentistes disponibles et de la taille de l'orchestre qu'ils accompagnent.

Dans le cas de la version donnée à l'Opéra Comique en 2012, William Christie, le chef d'orchestre, opte pour des instruments de la famille des bois, comme la flûte, le hautbois et le basson. Deux raisons expliquent ce choix. La première est que l'étude de cette partition révèle au chef d'orchestre une influence du style musical français, très apprécié des monarques anglais à cette période. Pour se faire bien voir, les compositeurs ont tout intérêt à écrire de la musique dans un style qui plaît au roi. De ce fait, William Christie propose d'utiliser l'orchestre dans une disposition française en ajoutant des flûtes, des hautbois et des bassons. L'autre raison est purement acoustique. En effet, dans la grande Salle Favart de l'Opéra Comique, riche de 1 255 places, il faut accroître la taille de l'orchestre pour qu'il y ait « assez de son » et que l'orchestre soit audible tant pour les chanteurs sur la scène que pour les spectateurs. Ce large éventail de couleurs sera mis en valeur par l'excellente acoustique de la salle.

La dramaturgie de *Dido and Aeneas*

a) un opéra court, dense et intense

Comparé aux modèles français dont Purcell s'est probablement inspiré, *Dido and Aeneas* est un opéra très court. Si la *Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier dure environ une heure, *Atys* et les autres ouvrages de Lully atteignent souvent trois heures. Purcell, dont les semi-opéras (par exemple *The Fairy Queen*) sont encore plus longs, réussit, en seulement 50 minutes, à donner des contours précis à Didon, Enée et Belinda, et à bâtir un chef-d'œuvre cohérent, limpide, accessible et très efficace. L'acte I dure environ 15 minutes, l'acte II environ 20 minutes, et l'acte III, 15 minutes.

La durée de cet opéra permet à l'Opéra Comique de programmer deux représentations par soir. Pour autant, chaque représentation aura sa spécificité en raison de la créativité et de l'inventivité que mobilise toute interprétation du répertoire baroque.

b) la place du prologue

Le prologue, traditionnel dans presque tous les opéras baroques, est une introduction au spectacle. Il a un lien avec l'argument sans pour autant mettre en scène les mêmes personnages, convoquant souvent des figures allégoriques. Il est une sorte de « mise en condition » du spectateur, une préparation à une histoire longue qu'il éclaire en évoquant d'autres histoires, en général directement mythologiques. D'une certaine façon, le prologue prend son sens une fois l'opéra terminé.

Dans le cas de *Dido and Aeneas*, on ne dispose plus de la musique composée par Purcell. Deborah Warner, metteur en scène de la production de l'Opéra Comique, remplace donc le texte de Nahum Tate - qui témoigne qu'une musique a été perdue - par un choix de poèmes. Pour commencer, Deborah Warner utilise un extrait des *Contes d'Ovide, variations sur les Métamorphoses* de Ted Hughes : il s'agit de l'histoire d'Echo et Narcisse. Elle utilise ensuite un poème intitulé *The Waste Land*, écrit en 1980 par Thomas Stearns Eliot. Pour finir ce prologue d'une dizaine de minutes, Deborah Warner exploite le poème *He wishes for the cloths of heaven* extrait de *The Wind Among the Reeds* de William Butler Yeats. Ces trois textes sont interprétés par la comédienne britannique Fiona Shaw.

Ouverture à l'opéra par la proximité thématique des poèmes choisis avec l'histoire de Didon, ce prologue présente aussi l'esprit de la mise en scène, à mi-chemin du monde baroque et du monde contemporain. On en veut pour preuve le costume de Fiona Shaw, conjuguant le jean à l'armure.

c) l'importance du « ground »

Dans *Dido and Aeneas*, il y a trois moments clés dans l'évolution du drame. Le premier se situe dans l'acte I quand Didon confie à Belinda son tourment (« *Ah ! Belinda, I am pressed* »). Le second intervient lorsque la Seconde Suivante évoque le destin tragique d'Actéon dans la scène 2 de l'acte II (« *Oft she visits* »), faisant ainsi un parallèle avec le drame imminent que va vivre Didon. Le troisième correspond bien évidemment au lamento de Didon agonisante à la fin de l'acte III (« *When I am laid in earth* »).

Ces passages clés sont d'une grande expressivité musicale et viennent renforcer la tragédie que vit Didon tout au long de son histoire. Pour donner cette expressivité et pour signaler l'importance de ces passages aux spectateurs, Purcell utilise un procédé musical appelé « ground », ou « basse obstinée » en français. Ce procédé est fréquemment utilisé dans la musique baroque : il se construit sur un motif mélodique et rythmique qui se répète indéfiniment à la basse. Sur ce motif répété, une autre voix (celle d'un chanteur dans notre cas) construit des développements ou des variations diverses. Dans le lamento de Didon à l'acte III, le motif qui sert de basse obstinée revient à douze reprises sous l'air de la chanteuse. On en voit les premières mesures sur la page suivante.

Comme le souligne William Christie, Purcell joue sur le sens littéral du mot « ground » qui signifie le sol, celui, par extension, où sera enterrée Didon. La mort et le symbole de la tombe de Didon sont donc déjà présents dans la musique tout au long de l'œuvre.

Larghetto.

Violino 1^o.
Violino 2^o.
Viola.
Soprano.
Basso.

(Violins play very soft.)

pp

pp

pp

pp

pp

When I am laid, am

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

laid in earth, may my wrongs cre - ate No trou - ble, no trou - ble in thy

breast; When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre -

Deuil et chagrin

Entretien avec Deborah Warner, metteur en scène*

Dido and Aeneas a très souvent été mis en scène. Comment avez-vous abordé cette œuvre ?

En prenant pour point de départ l'idée supposée que Purcell écrivit Dido and Aeneas pour un pensionnat de jeunes filles, Fiona Shaw - qui dans cette version interprète le prologue - m'a suggéré un jour qu'un chœur muet de jeunes élèves pourrait être d'un utile recours. Cela m'a immédiatement paru judicieux d'intégrer des enfants à la représentation, même si de prime abord je concevais difficilement la façon de bien en tirer profit. Chemin faisant, la double réalité qu'implique l'intervention d'enfants jouant la tragédie des adultes a été pour moi une source féconde d'inspiration. La production est structurée selon trois niveaux : les personnages principaux du mythe en tenue d'époque, les chœurs de Carthaginois en vêtements ordinaires d'aujourd'hui et les jeunes filles en uniformes scolaires. Cette réalité démultipliée sort les personnages principaux de leur condition purement mythique. La présence du chœur « moderne » et celle, réjouissante, des enfants, nous fait nous sentir plus proches d'eux. D'une façon curieuse, la pièce est le parfait exemple de tragi-comique, depuis la lamentation de Didon jusqu'aux scènes de sorcières ; et les enfants me paraissent être précisément l'ingrédient essentiel pour que ce mélange puisse se faire.

Vous avez une grande expérience du théâtre et du cinéma. Travaillez-vous différemment pour l'opéra ?

Quand Stéphane Lissner est venu à ma rencontre pour me proposer de mettre en scène *Dido and Aeneas* aux Wiener Festwochen de 2006, j'ai ressenti une certaine crainte à l'idée de me lancer pour la première fois dans l'opéra baroque, d'autant que c'est précisément un enregistrement de William Christie et des Arts Florissants qui m'avait ouvert les portes de ce répertoire. C'est tout simplement extraordinaire de pouvoir travailler avec un chef d'orchestre qui m'a révélé avoir interprété cet opéra pour la première fois alors qu'il n'était qu'un adolescent, et dont la ferveur à le diriger n'a depuis lors jamais diminué. Pour moi, ce qu'il apporte à cette œuvre est à la hauteur de sa valeur sublime. Je suis extrêmement heureuse d'avoir pu travailler avec des chanteurs dont les prouesses vocales sont à la mesure de leur talent scénique ; cela a permis l'exploration en profondeur de tout ce que cette œuvre recèle. J'ai retrouvé le même bonheur et la même impression de fraîcheur qu'en répétant une pièce de Shakespeare et, en l'espace de quelques jours à peine après le début des répétitions, j'ai eu le sentiment de me retrouver dans un univers tout à fait familier.

Votre production* a été créée aux Wiener Festwochen. Comment comptez-vous l'adapter à la Salle Favart ?

Chloé Obolensky et moi-même avons retenu les meilleures composantes du travail que nous avons réalisé pour la création viennoise, tout en les repensant entièrement pour la scène si intime, belle et inspirante de l'Opéra Comique. Bien que la distribution soit identique, les défis lancés par ce nouvel espace nous permettent d'approfondir notre propre approche.

Qu'est-ce qui vous touche personnellement dans cette œuvre ?

À l'écoute de cet opéra, par moments, on sent son propre cœur se briser. Je pourrais pleurer toute la nuit, chaque fois que retentit le lamento. Cette œuvre renferme en elle une exquise douleur qui explique pourquoi on désire toujours la revoir et la réentendre. Elle nous rappelle que la vie intérieure doit être harmonieuse pour que la vie extérieure soit complète, et qu'il y a un réconfort à voir les puissants endurer les mêmes épreuves quotidiennes que chacun d'entre nous.

Y agissent des personnages qui, loin d'être artificiels, sont des êtres complexes luttant avec des situations elles aussi complexes. Parce qu'il y a une part de hasard dans ce que vit la reine de Carthage, nous le ressentons d'autant plus intensément. Didon n'est pas une héroïne ordinaire. C'est une figure émouvante, prédisposée à la mélancolie ; elle sait qu'une union avec Énée lui sera fatale mais elle fait néanmoins le choix de s'y abandonner. Nous regardons Didon et nous nous identifions à elle, en prenant conscience qu'une vie sans amour et sans l'expérience de la perte ne vaudrait pas la peine d'être vécue. En tant que reine, elle est responsable et soucieuse des autres, et, comme dans Hamlet, ses actions ont une portée qui dépasse la simple sphère domestique. Au-delà du voyage intérieur où la mènent les choix de son cœur se dessine le parcours public du chœur, qui permet au spectateur de prendre pleinement part au drame. Avec force et éclat, cinquante minutes durant, notre implication est totale. Nous rencontrons Didon à un moment aigu de souffrance personnelle. Aussi sommes-nous heureux de la voir soulagée de sa peine et de pouvoir partager avec elle son nouvel amour. Sa tragique destinée est si immédiate et si bouleversante

que nous la vivons avec elle. D'un côté, nous avons le portrait d'un suicide à la fois déchirant et choquant tant ses raisons sont évidentes, de l'autre, un condensé de douleur qui traite des choix décisifs de la vie, d'une façon si sublime que nous ne pouvons nous en détacher.

Un sommet de l'art occidental

Entretien avec William Christie, chef d'orchestre*

Quelle est votre opinion concernant les circonstances et la date de la création de *Dido and Aeneas* ?

Aucun document n'attestant de façon certaine dans quelles circonstances cette œuvre a vu le jour, nous sommes réduits à formuler des hypothèses. Celle qui a longtemps prévalu évoquait une création tardive, en décembre 1689, dans un pensionnat de jeunes filles situé à Chelsea. De fait, une représentation de *Dido and Aeneas* a bien eu lieu, mais on a peine à croire que l'œuvre ait été écrite pour de jeunes interprètes amateurs, vu ses dimensions et sa qualité. Pourtant, on ne peut exclure tout à fait cette hypothèse, tant le goût musical de la grande bourgeoisie londonienne était proche alors du goût de la cour. Peut-être un placard nous livrera-t-il un jour la réponse aux questions que nous nous posons aujourd'hui ! En effet, les dernières investigations des spécialistes évoquent plutôt un contexte royal et plus précoce que l'année 1689. L'œuvre était-elle destinée à la cour ? A quel roi, en ces temps de turbulences monarchiques ? Était-elle destinée à célébrer un événement politique particulier ? L'arrivée au pouvoir de la Reine Mary et d'un souverain hollandais de la maison d'Orange, à la suite de la Glorieuse Révolution ? Sa création a-t-elle été repoussée ? Le personnage de la Sorcière, qui symbolise très probablement les menaces du catholicisme anglais sur l'anglicanisme, ne nous aide guère : il apparaît dans bien d'autres œuvres de cette époque encore instable et inquiète en Angleterre. Il nous reste à rechercher des indices dans la partition même. Connaissant bien la musique de Purcell et son

évolution stylistique, j'estime que *Dido and Aeneas* n'est pas une œuvre de la fin de sa production, mais plus probablement du milieu de sa carrière, et qu'elle a dû être écrite avant l'arrivée de la reine Mary à la toute fin de 1688.

Purcell a-t-il des modèles pour composer son unique opéra ?

Indéniablement, d'autant que Londres est alors une capitale cosmopolite. Dans ses préfaces, Purcell salue aussi bien l'élégance de la musique française que l'aspect mélodique et la virtuosité de l'art italien. L'influence française est importante en raison des va-et-vient nombreux qui ont lieu entre les deux cours depuis l'exil des monarques anglais en France durant la dictature de Cromwell. Que les échanges artistiques et intellectuels aient continué après la Restauration est avéré : de nombreux musiciens français font carrière à la cour d'Angleterre du temps de Purcell. Je ne décèle pas dans *Dido and Aeneas* d'influence directe de Lully. En revanche, j'estime à peu près certain que Purcell ait pu étudier des compositions de Charpentier. Les partitions circulaient, même à l'état de manuscrits. Et les petits opéras écrits par Charpentier pour la duchesse de Guise présentent de nombreux points de ressemblance avec *Dido and Aeneas* : mêmes effectifs restreints, même structure des soli, des ensembles, des chœurs et des danses. Il faut aussi mentionner l'influence italienne, que renforce l'apparition des premiers castrats à Londres. Dans les dernières années de la vie de Purcell, la présence italienne s'accroît dans la capitale : son apogée coïncidera avec l'arrivée de Haendel quinze ans après la mort de Purcell. C'est ainsi que dans les années 1680, Purcell combine avec un génie tout personnel les ingrédients dont il dispose. Les airs de danse chantés sont empruntés à la tradition française du

ballet. Les airs de colorature s'inspirent de la technicité italienne. La sauce, elle, est de Purcell !

Que penser du mélange des tons que présente l'œuvre : est-ce spécifiquement anglais ?

Il est certain que la juxtaposition parfois brutale du comique et du tragique est très anglaise depuis l'époque élisabéthaine, qu'elle pouvait et peut encore choquer. Mais si l'unité était en effet une préoccupation croissante en France après la fondation de l'Académie Française, n'oublions pas que Quinault et Lully n'abandonnent pas l'efficacité d'un tel mélange immédiatement après la création de *Cadmus et Hermione* (1673). *Armide* (1686) n'est pas une tragédie en musique si sérieuse : le quatrième acte est loin d'être dénué d'humour ! En tant que genre mixte, l'opéra est tout naturellement légitimé à opérer un mélange de ton que, comme le registre merveilleux, le théâtre réglé ne peut plus s'autoriser.

Comment expliquer les petites dimensions de *Dido and Aeneas* : en manque-t-il des parties, ce qui pourrait expliquer le caractère ébauché du personnage d'Énée ?

Cette façon de limiter le traitement d'un sujet connu est très fréquente à l'époque. Poètes et musiciens n'utilisent que des épisodes très brefs du *Roland furieux*, de la *Jérusalem délivrée*. Campra lui-même, dans sa cantate *Enée et Didon* (1714), se concentre sur les seuls ébats amoureux du couple royal après la partie de chasse. Le public de l'opéra est à l'époque nourri de culture classique et connaît sa mythologie gréco-latine sur le bout des doigts. Dans ce contexte se développe un véritable goût du

détail, de la miniature qui réactive l'intérêt pour l'ensemble. Par ailleurs, il manque des parties à *Dido and Aeneas*, partition que l'on ne connaît que par des copies tardives et, hélas, lacunaires. Ces disparitions se décèlent à l'étude du livret de 1689. Il manque un chœur de sorcières, et on ignore si le prologue et l'épilogue ont été mis en musique. Quant aux dimensions du personnage d'Énée, il peut s'agir d'un choix dramaturgique : Didon impose son point de vue à l'ensemble de l'œuvre, elle est le personnage lyrique qui vit le drame et doit épancher ses doutes et ses peines. Énée est un homme d'action, un personnage épique, un héros pressé... En tout cas, même mutilé, *Dido and Aeneas* est un pur chef-d'œuvre, un sommet de l'art occidental.

Quels sont vos choix musicaux pour cette production à l'Opéra Comique ?

La partition de *Dido and Aeneas* peut être très diversement interprétée puisqu'elle ne mentionne pas d'instruments spécifiques. Elle est écrite à quatre parties et non cinq. On peut donc la jouer uniquement avec des cordes, ou bien à la française, avec : flûtes, hautbois et bassons. J'ai déjà expérimenté plusieurs formules : tout dépend du lieu et du projet scénique du metteur en scène. Cette fois-ci, j'ai souhaité un orchestre assez fourni et une palette de timbres diversifiée.

Le génie de Purcell est-il le produit d'une époque ?

Non, son apparition demeure inexplicable. L'Angleterre de cette époque est peu portée à la musique, même Londres. La situation des musiciens dans la capitale anglaise n'égale en rien

celle des musiciens parisiens, qui sont stimulés par la reconnaissance officielle de leur art comme de toutes les productions culturelles depuis le règne de Louis XIII. Tandis que les arts décoratifs, le ballet, l'art des jardins, la facture d'instruments, les genres dramatiques s'épanouissent en même temps sous Louis XIV, les monarques et la noblesse anglaises continuent à maintenir les musiciens dans un état relativement subalterne, même s'ils jouissent d'une considération croissante. Dans ce contexte, Purcell apparaît entouré de bons artisans mais s'en distingue singulièrement. Il n'a pas de maître. Personne ne peut rivaliser avec lui sinon John Blow, de dix ans plus âgé, qui reconnaît immédiatement le génie du jeune homme. C'est pourquoi, très vite, Purcell dispose de moyens considérables pour créer : les meilleurs interprètes sont à sa disposition et ses œuvres sont produites dans d'excellentes conditions matérielles, à la cour comme sur les théâtres londoniens.

Pouvez-vous imaginer comment aurait évolué l'art de Purcell s'il avait été actif, comme son contemporain Campra (né un an après lui), jusqu'aux années 1730 ?

On sent Purcell de plus en plus séduit par le modèle italien. Dans la Péninsule, les années 1670-1680 sont très riches en productions musicales, et de très nombreuses œuvres voyagent. L'art de Stradella puis de Scarlatti se répand en Europe. On le décèle dans la partition de *The Tempest*, en particulier dans les derniers airs. Parce qu'il est mort très tôt, Purcell est resté fidèle à la langue anglaise et a mérité son surnom posthume d'*Orpheus Britannicus*. Pourtant, je suis convaincu que s'il avait vécu jusqu'à l'arrivée de Haendel, il aurait eu le temps d'aborder la langue italienne et il aurait composé de l'*opera seria* avec enthousiasme !

Glossaire

Abbaye de Westminster : haut lieu anglican de Londres où sont sacrés et enterrés les rois et les reines d'Angleterre. Les hommes et les femmes célèbres du royaume y sont aussi inhumés, comme c'est le cas de Henry Purcell.

Absolutisme : système de gouvernement où le souverain n'a de compte à rendre à personne, si ce n'est à Dieu.

Air : terme employé pour désigner une chanson ou une mélodie.

Air de cour : brève chanson de plusieurs strophes à une ou plusieurs voix accompagnés par un luth ou instrument à clavier.

Anthem (mot anglais) : hymne chanté « pour la gloire de Dieu » dans la liturgie anglicane.

Ballet : genre artistique dans lequel l'action est figurée par des pantomimes et des danses.

Basse continue : partie de basse au-dessus de laquelle est inscrit un chiffage correspondant aux accords qui doivent être joués. Un instrument grave joue la partie de basse pendant qu'un instrument à clavier (clavecin ou orgue) joue l'harmonie.

Chapelle royale : il ne s'agit non pas d'un lieu, mais de l'ensemble du personnel entretenu par le roi pour régler et célébrer le service divin de sa famille. Les musiciens en font partie intégrante.

Chef d'orchestre : musicien qui dirige un orchestre. À l'opéra, la réussite d'une représentation repose en grande partie sur ses épaules.

Choriste : personne qui chante dans un chœur, une chorale.

Démographie : étude quantitative des populations et de leurs dynamiques à partir de données comme la natalité, la fécondité ou encore la mortalité.

Dictature : régime politique dans lequel tous les pouvoirs sont concentrés entre les mains d'une seule personne.

Facteur d'instruments : personne qui construit les instruments de musique (facteur de piano, facteur d'orgue, ...). Celui qui fabrique les instruments à

cordes comme le violon s'appelle le luthier.

Iconoclasme : fait de détruire délibérément des symboles ou des représentations religieuses pour des raisons politiques ou religieuses.

Luthier : personne qui construit les instruments de musique à cordes (violon, viole, violone).

Madrigal : forme de musique vocale que l'on trouve entre le XVI^e et le début du XVII^e siècle en Europe. Le madrigal cherche à exprimer le sens des paroles par une musique qui s'adaptent aux sentiments de chaque mot. Il est composé pour un chœur de 2 à 8 voix sans accompagnement instrumental.

Metteur en scène : il est responsable de la réalisation scénique d'un spectacle et s'occupe du jeu des acteurs, des décors, des éclairages, des costumes, des maquillages et des accessoires. Il est le personnage le plus important de la production d'un opéra avec le chef d'orchestre.

Monarchie parlementaire anglaise : système politique dans lequel les pouvoirs du roi sont encadrés par le Parlement (contrairement à la monarchie absolue où le roi n'a de compte à rendre à personne).

Mue : changement du timbre de la voix au moment de la puberté.

Musique de chambre : musique composée pour des formations instrumentales réduites.

Ode royale : œuvre musicale destinée à une cérémonie royale.

Ornementation : c'est le fait d'ajouter des notes à la musique indiquée sur la partition pour agrémenter et varier une mélodie.

Parlement : assemblée de personnes qui a pour mission de limiter le pouvoir d'une monarchie, par exemple, de donner des conseils au roi et de représenter le peuple.

Polyphonie : musique qui se compose de plusieurs voix chantées et/ou jouées simultanément.

Puritanisme : désigne un courant religieux calviniste désireux de « purifier l'Église d'Angleterre du catholicisme ».

République : forme de gouvernement ayant une constitution et dont les représentants du peuple sont élus par celui-ci pour une durée déterminée.

Royal Navy : forces navales de l'armée britanniques

Semi-opéra : genre artistique typiquement anglais qui mélange le théâtre et la musique avec du texte parlé et chanté, mais aussi de la danse. Le semi-opéra se situe dans le prolongement du masque anglais.

Tuberculose : maladie grave, infectieuse et contagieuse, qui fit de nombreux ravages à l'époque de Purcell.

Virginaliste : joueur de virginal, une sorte d'épinette de forme rectangulaire. On les trouve surtout en Angleterre à la période baroque.

Bibliographie

ARNOLD D. (sous la dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Université d'Oxford, Paris, Robert Laffont, 1988.

GEFEN G., *Histoire de la musique anglaise*, Paris, Fayard, 1992.

KAMINSKI P., *Haendel, Purcell et le baroque à Londres*, Paris, Librairie générale française, 2010.

CHRISTIE W. et KHOURY M., *Purcell au cœur du Baroque*, Paris, Découvertes Gallimard, 1995.

HERMANN C., *Henry Purcell*, Arles, Actes sud, 2008.

Didon et Enée, Paris, L'Avant-scène, 1978.

PINNOCK A. et WOOD B., *Henry Purcell's Operas*, Cambridge University Press, 1995 ; "The Dating of Purcell Dido and Aeneas : an opera", *Early Music*, n°20, 1992.

SABATIER F., *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1998.

VIRGILE, *L'Énéide*, Maurice Rat, GF-Flammarion, 1993.

Discographie

Dido and Aeneas, Henry Purcell, dirigé par William Christie, Les Arts Florissants, Erato, 1995.

DVD

Didon et Énée, Le chef d'œuvre de Purcell, William Christie (direction musicale), Deborah Warner (mise en scène), Les Arts Florissants. Avec Malena Ernmann (Didon), Christopher Maltman (Énée), Hilary Summers (la Magicienne), Judith van Wanroij (Belinda). DVD Fra Musica / Harmonia Mundi, 2008.

Purcell. Didon et Énée. Charles Mackerras (direction musicale), John Copley (mise en scène), Scottish Chamber Orchestra. Avec Janet Baker, Norma Burrowes, Alan Titus. Réalisé par André Flederick.

Gilles Oltz, 2011