

Shakespeare en quintessence

La passion de Berlioz pour Shakespeare peut passer pour banale, puisque rien n'était plus répandu chez les Romantiques. Victor Hugo, on le sait assez, avait fait du dramaturge élisabéthain son étendard. Et, avec lui, tant d'artistes français, poètes ou peintres. Mais on sait aussi que le cas de Berlioz est singulier, et que Shakespeare, pour des raisons personnelles et vitales, lui tient au coeur plus qu'à nul autre. L'auteur de la *Symphonie fantastique* reçut la révélation shakespearienne en 1827, au travers de représentations d'*Hamlet* et de *Roméo et Juliette*, données à l'Odéon par une troupe anglaise en tournée. Et cette révélation fut en même temps celle de l'actrice qui jouait alors Ophélie et Juliette, la fameuse Harriett Smithson.

Nous ne sommes pas ici dans la simple anecdote. Désormais Berlioz «confondra» l'amour pour Shakespeare avec l'amour pour ses héroïnes, l'amour pour ses héroïnes avec l'amour pour celle qui les incarne. Confusion qui n'est que l'expression littérale de son intuition d'artiste: la vie est une, le réel est frère de la fiction. Une intuition que le théâtre de Shakespeare, plus que nul autre, favorise, lui qui semble se dérouler tout entier dans un vaste rêve, plus intense et plus vrai que la réalité; ce théâtre dont l'âme complexe est enclose dans un de ses titres, *Le songe d'une nuit d'été*: ombre éclatante et soleil du rêve.

Parce que son génie parvient à puiser à la source unique de l'art et de la vie, Shakespeare est le médium par excellence. Voilà ce que Berlioz admira si profondément chez lui: son pouvoir médiateur. L'auteur d'*Hamlet*, ce fut pour lui ce magicien qui ouvre le passage entre la vie et l'oeuvre, entre la prose et la poésie, entre l'amour rêvé et l'amour vécu. Les oeuvres de Shakespeare abondent en médiations chatoyantes. L'ombre, le reflet, le miroir y apparaissent comme les thèmes les plus constants et les plus significatifs: *Hamlet* ou *Le songe d'une nuit d'été* nous proposent un «théâtre dans le théâtre», et dans le *Marchand de Venise*, Lorenzo et Jessica se tendent un miroir de mémoire: «C'est par une nuit pareille»... Le médiateur, chez Shakespeare, apparaît aussi sous la figure du tiers, du tentateur, du bon ou du mauvais exemple; il suscite chez plus d'un personnage shakespearien ce fameux «désir triangulaire» cher à René Girard.

En composant *Béatrice et Bénédict*, Berlioz, proche de la mort, semble alors s'acquitter d'une dette: il choisit de porter à leur plus haut degré de finesse et de subtilité les pouvoirs du maître auquel il doit tant: dans cet ultime opéra, il va faire de la *médiation* son thème central et royal. Ce thème, assurément présent dans *Beaucoup de bruit pour rien*, l'original shakespearien dont son oeuvre s'inspire, le cède cependant en importance à d'autres aspects du drame. Or Berlioz, dans son adaptation, va lui donner la première place. Il va tronquer le texte original, lui ôter ses ressorts dramatiques les plus puissants, mais ce

sera, paradoxe étrange et combien instructif, pour intensifier, en l'intériorisant, la médiation shakespearienne. Pour nous donner Shakespeare en quintessence.

Dans *Much ado about nothing*, nous assistons à deux intrigues parallèles: l'une est grave et tragique, l'autre amusante et légère (certains érudits pensent même qu'il s'agit d'une manière de collage, réalisé à partir de morceaux antérieurs). Claudio, jeune seigneur de Florence, doit épouser Héro, fille du gouverneur de Messine. Mais Don Juan, par jalousie, monte une ruse diabolique: il paie un complice qui, à la faveur de la nuit, s'en ira tenir de doux propos sous le balcon d'Héro, à l'adresse d'une servante habillée exactement comme sa maîtresse; il s'arrange évidemment pour que Claudio se tienne alors sur les lieux de la fausse trahison. Le jeune fiancé, horrifié, outragé, accuse solennellement Héro à l'instant même du mariage. La jeune fille tombe comme morte de stupeur et de chagrin. Mais ceux qui, autour d'elle, sont persuadés de son innocence, machinent une contre-ruse: on fera croire que la fiancée est vraiment morte, jusqu'à ce que le complot soit éventé. Claudio, résigné à en épouser une autre, verra son deuil, alors, se transformer en joie.

Or, de son livret, qu'il a écrit lui-même de la première à la dernière ligne, Berlioz a totalement éliminé cette histoire, ne conservant que l'aventure secondaire, et combien plus légère, d'un deuxième couple, miroir du premier: celui que forment, ou plutôt que refusent de former Bénédict, seigneur de Padoue, et Béatrice, la cousine de Héro, tous deux jeunes et beaux, mais tous deux rétifs au mariage, et tous deux armés d'une langue fort aiguisée. Ces réfractaires seront eux aussi victimes d'une ruse, mais d'une ruse tout amicale, quoique retorse: on persuadera Béatrice que Bénédict est amoureux d'elle, et réciproquement. La simple idée que l'«autre» abdique son orgueil et fait taire son esprit pour laisser parler son coeur, suffit à enflammer chez les deux protagonistes un amour véritable. Cependant, si Berlioz n'a conservé que ce versant clair de l'intrigue, il n'a pas sacrifié pour autant Héro et Claudio, les personnages du versant sombre. Mais alors, puisque dans sa version tronquée nulle trahison n'est imputée à Héro, nul désespoir à Claudio, que peut-il bien leur arriver, à ces amoureux-là? Exactement rien. Rien, sinon qu'ils s'aiment, se l'avouent et vont se marier.

Or, par un instinct remarquable, Berlioz a senti que ce rien était tout: Héro et Claudio seront, pour Béatrice et Bénédict, les *médiateurs* par excellence. Leur amour, aussi ardent qu'avoué, va servir de modèle à ces esprits forts qui se refusent à la passion comme à l'aveu. Mais il y a davantage: Héro et Claudio, privés de la tragique aventure qu'ils enduraient dans l'oeuvre de Shakespeare, en gardent néanmoins, dans l'opéra de Berlioz, les traces les plus profondes. De la menace horrible et concrète qui pesait sur eux, il subsiste une appréhension, une angoisse, il subsiste l'intuition de la mort dans l'amour; cet étrange

«reste», cette douleur sans cause, n'est pas une inconséquence, non. Mais c'est comme si Berlioz, tout simplement, avait intériorisé l'aventure que Shakespeare fait vivre à ses deux héros tragiques. Si bien que ce couple auquel, dans l'opéra, il n'arrive plus rien, ce couple sans histoire, ce parangon de l'amour accompli, et qui se chante comme tel, n'est pas seulement, pour le couple Béatrice-Bénédict, l'image un peu simple de l'amour heureux; c'est aussi le modèle et le médiateur de l'amour qui se sait mortel, l'amour en sa mélancolie essentielle. Héro et Claudio, dans la version de Berlioz, incarnent l'amour même, *donc* la présence de la mort dans l'amour, et de la tragédie derrière la comédie.

Dans la version de Shakespeare, Héro et Claudio n'ont guère le temps ni le loisir de se pencher sur d'éventuels gouffres intérieurs. Il n'en va pas de même chez Berlioz. Ainsi s'explique la scène qui sur le plan musical représente assurément le sommet de tout l'opéra, mais dont la justification dramatique est exactement nulle: à la fin du premier acte, Héro et sa suivante Ursule chantent en duo dans la nuit. Cette scène, dans Shakespeare, a pour but de faire avancer l'action: la jeune fille et sa suivante y dialoguent pour mettre au point la ruse qui doit persuader Béatrice que Bénédict est fou d'elle. Chez Berlioz, d'autres personnages se sont chargés de cet office, et les deux femmes, strictement parlant, n'ont rien à *faire* dans la scène qui les réunit. Elles sont là pour un moment de pure attente; elles chanteront donc la beauté de la nature nocturne. Mais aussi, et bien davantage, l'angoisse engendrée par l'amour, même et surtout l'amour heureux: «Le bonheur oppresse mon âme, Je ne puis y songer sans trembler malgré moi», s'écrie la fiancée. Ursule découvre que sa maîtresse pleure. La contemplation de la nature et du bonheur espéré débouche sur le sentiment poignant que toute beauté sur terre, et tout bonheur, sont voués à disparaître.

La musique de *Béatrice et Bénédict*, on l'a souvent dit à juste titre, est un comble de légèreté, de finesse, d'esprit. Et l'on pourra faire observer que le tragique n'y apparaît guère que sous les espèces de cette mélancolie éprouvée par Héro, la fiancée comblée. Sans doute, mais c'est une mélancolie définitive, parce qu'essentielle; indépendante, encore une fois, de tout malheur précis. Et dès l'Ouverture, cette mélancolie essentielle apparaît en miroir de la joie. Les vents, en particulier le cor et le hautbois, jouent, pour l'exprimer, un rôle infiniment subtil. Dans le duo nocturne entre les deux femmes, Berlioz semble unir miraculeusement Mozart à Mahler, et la lumière à la nuit: la pureté mélodique, la fraîcheur, la transparence de ces pages sont absolument mozartiennes (sans compter que ce duo de femmes évoque celui de *Così fan tutte*), tandis que l'étagement des timbres, les tenues des vents, et le traitement «instrumental» des voix sont une extraordinaire anticipation de la *Troisième* de Mahler, et de son poignant: *O Mensch, gib Acht!* Enfin, la conclusion de cette scène, qui déplore doucement la mort des souffles de la nuit, est accompagnée par un orchestre

morendo, annonciateur du *Chant de la Terre*. Autant dire que la douleur est là, dans l'innocence; et la nuit, présente dans le jour.

Tout au long de l'oeuvre, on passe avec grâce et naturel de la parole au chant, et réciproquement. Encore une forme, et non la moins subtile, de médiation. On objectera que l'opéra parlé-chanté n'a pas eu besoin de Shakespeare pour exister, puisqu'il participe d'un genre bien établi, l'opéra comique. Sans doute, mais il se trouve que *Beaucoup de bruit pour rien* (et le théâtre de Shakespeare en général) mélange la prose et les vers comme il mélange le tragique au comique et la cruauté à la légèreté. Berlioz ne se plie pas simplement à la convention: les passages sans musique seront, dans *Béatrice et Bénédict*, comme la prose du monde shakespearien; les pages chantées en seront les vers. La parole est alors en elle-même une couleur musicale: c'est la voix de l'esprit, l'action, le rire, la surface étincelante. Le chant, lui (même s'il lui arrive d'exprimer l'humour ou la joie), c'est la profondeur, c'est la méditation, c'est la part d'ombre.

Outre la fameuse conclusion du premier acte, il faudrait au moins évoquer, parmi les moments forts de l'opéra, la scène où Béatrice et Bénédict, croyant se détester cordialement, frémissent d'amour bien plus que d'hostilité; l'esprit et le coeur, l'extériorité et l'intériorité y trouvent leur traduction et leur fusion musicale; l'âme du chant semble accueillir l'esprit de la parole, et l'auteur parvient alors à retrouver la source unique, dans les êtres, de ce qu'on désigne du nom de sentiments: bref, la vie même.

Béatrice et Bénédict opère sans cesse, et de la manière la plus fluide, la plus coulée, le passage du comique au tragique, de l'esprit au coeur, de l'extérieur à l'intérieur. Héro et Claudio, chargés en secret, et sans presque jamais le dire, de toute la gravité de l'amour, et de toute son ambivalence, s'offrent en vivant exemple à Béatrice et Bénédict. Et l'on comprend mieux pour quelle raison profonde ce couple potentiel se refusait à l'amour: quand l'esprit seul est en jeu, on peut encore se donner l'illusion de dominer l'existence; quand le coeur se reconnaît atteint, on accepte d'entrer dans cette vie qu'on regardait de haut; bref, on accepte la condition mortelle.

Béatrice et Bénédict, chef-d'oeuvre de charme et de légèreté, n'en est pas moins écrit par un homme qui parvient au terme d'une existence marquée par le malheur, et qui, miraculeusement, parvient à faire de la souffrance et de l'angoisse l'ombre délicate de la joie. Berlioz nous dit avec tant d'esprit la douleur de l'âme. Mais la sagesse blessée n'empêche pas l'amour de la vie de s'affirmer intact: Berlioz sait aussi nous persuader, dans cette oeuvre ultime, qu'il serait malheureux pour l'homme et pour la femme de s'arrêter au seuil de l'existence — malheureux d'en rester à la prose, d'en rester à l'esprit.