

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

**LOOKING FOR TOM
À LA RENCONTRE D'UN LIBERTIN**

TRAVAIL D'ÉTUDE PERSONNEL : ÉTUDE DE RÔLE

FABIEN HYON

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2015-2016
2° CYCLE SUPÉRIEUR 2° ANNÉE

TUTORAT : **BENJAMIN PINTIAUX**

Remerciements

Je tiens à remercier pour leur contribution à cette recherche, leur écoute, leurs conseils... :

- Benjamin Pintiaux
- Josiane De Carlo
- Alexandre Piquion

Sommaire

<u>Résumé et Mots clés</u>	P.4
<u>Introduction</u>	P.5
<u>Naissance d'un opéra</u>	
- <u>L'héritage hogarthien</u>	P.6
- <u>Stravinsky et Auden : une profonde harmonie</u>	P.9
- <u>Une œuvre riche en références</u>	P.11
- <u>La dimension fantastique et parodique du <i>Rake's Progress</i></u>	P.13
<u>Et si Tom était...? Quelques figures littéraires voisines de Tom Rakewell</u>	
- <u>Faust</u>	P.14
- <u>Don Juan</u>	P.16
- <u>Un écho des héros littéraires chez les compagnons de route du Libertain</u>	P.17
- <u>Candide</u>	P.19
- <u>Le Fou</u>	P.21
<u>Au fil de la partition</u>	
- <u>Acte I, scène 1</u>	P.22
- <u>Acte I, scène 2</u>	P.23
- <u>Acte II, scène 1</u>	P.24
- <u>Acte II, scène 2</u>	P.25
- <u>Acte II, scène 3</u>	P.28
- <u>Acte III, scène 1</u>	P.29
- <u>Acte III, scène 2</u>	P.29
- <u>Acte III, scène 3</u>	P.31
- <u>Epilogue</u>	P.32
<u>Vers un portrait du Libertain</u>	P.34
<u>Ma démarche d'interprète : d'une question à l'autre</u>	P.35
<u>En conclusion...</u>	P.37
<u>Annexes</u>	P.39
<u>Bibliographie</u>	P.48
<u>Biographie</u>	P.50

Résumé

Si dans le cadre d'un T.E.P les objets sont multiples, très tôt m'est apparue l'évidente nécessité d'aborder une étude de rôle, exercice auquel le chanteur que je suis devra s'accoutumer.

J'ai choisi d'approcher le personnage de Tom Rakewell, le libertin du *Rake's Progress* de Stravinsky, qui me touche tant par ses qualités que – surtout – par ses nombreuses failles.

Si Tom est bien le descendant opératique du *Rake* de Hogarth, j'ai tenté de nuancer et d'en dresser un portrait à travers l'étude de la partition mais aussi à la lumière des diverses figures littéraires auxquelles il a pu être comparé. Enfin, j'ai fait état de la réflexion et des multiples questions que ce travail passionnant m'a conduit à me poser.

Very soon came the need to dedicate myself to a role study : as a singer, this is absolutely part of my work and I have to get used to it.

I chose to meet Tom Rakewell, in Stravinsky's *The Rake's Progress* : he touches me both by his strenghts and his weaknesses.

Tom's origins can be find in the paintings of Hogarth. In my study, I tried to make a nuanced perspective of Rakewell, reading the score and studying the various heroes of Literature Tom has often been compared to. In the end, I shared the impressions and the multifaceted issues brought by this exciting process.

Mots clés : Stravinsky, Igor, Auden, Tom, *Rake's Progress*, Rake, Libertin, Rôle, Analyse, Progress, Etude, Opéra, Opera, Recherche, Research, Progress, Rake, Role, Analysis, Opera, *Rake's Progress*, Stravinsky, Auden, Study

Introduction

Aborder une étude de rôle dans le cadre d'un Travail d'Etude Personnel est un exercice à la fois naturel et complexe pour le chanteur que je suis. Naturel parce que c'est un exercice auquel je devrai me livrer quotidiennement – et le plus longtemps possible ! - dans mon travail d'interprète. Complexe parce qu'il me semble difficile de trouver le juste équilibre entre l'appréhension globale et objective d'un personnage et son appropriation nécessaire mais parfois trop hâtive, et subjective ou égocentrée.

Le rôle de Tom Rakewell, le libertin du *Rake's Progress* d'Igor Stravinsky, m'intéresse particulièrement : il me touche par ses qualités, mais aussi par les failles que je crois déceler en lui au fil de la partition, et j'espère l'interpréter un jour sur scène.

Si Tom « est au nombre de ces personnages que chacun connaît mais dont aucun commentaire ne peut épuiser la signification, et qui ne cessent d'inspirer les arts, la musique ou la philosophie »¹, alors il me paraît nécessaire de puiser dans tous ces domaines afin de questionner le personnage de la façon la plus ouverte possible et d'aller à sa rencontre.

Je souhaite rendre compte ici des différentes étapes qu'il m'a fallu franchir afin d'appréhender le personnage, tant il m'est vite apparu que la seule lecture de la partition et du livret serait trop réductrice.

Après m'être penché sur les origines de l'opéra et les circonstances de sa création, j'examinerai les références que contient l'œuvre et je m'interrogerai sur sa dimension fantastique voire parodique.

Je m'intéresserai particulièrement ensuite aux figures littéraires auxquelles Rakewell est souvent associé ou comparé (le Faust de Goethe, le Don Juan de Tirso de Molina, le Candide de Voltaire, le Fou de Gogol) afin de mieux comprendre les raisons de ces comparaisons et d'en évaluer la pertinence. J'observerai également les références à ces figures littéraires chez les personnages qui gravitent autour de Tom.

Après une analyse du « progress » du héros au fil de la partition et du livret, je tenterai de dresser un portrait du Libertin.

Enfin, je ferai état de la réflexion que j'ai menée ainsi que des questions que ce travail a suscitées.

¹ Jean Lacoste, *Un mythe contemporain*, in *Goethe – Faust*, ed. Bartillat établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, 3^{ème} édition, p.11

Naissance d'un opéra

- L'héritage hogarthien

Si les circonstances de la création du *Rake's Progress* nous sont principalement connues par des témoignages de Stravinsky lui-même, il est amusant de remarquer que les origines de l'opéra donnent déjà matière à controverse : lorsqu'en 1953 le compositeur présente son œuvre à New York, il rapporte que, visitant une exposition de peintures anglaises à Chicago en 1947, il est « frappé par les diverses séries de Hogarth comme par une succession de scènes d'opéra ».²

Le peintre était représenté par les six tableaux du *Mariage à la mode*, par six de ses pièces les plus réputées, à savoir *Le Roastbeef de la vieille Angleterre*, *Têtes de six domestiques de Hogarth*, *La Marchande de crevettes*, *La Contredanse*, *L'acteur David Garrick et sa femme* ainsi que par un de ses autoportraits : *Hogarth peignant la Muse comique*.

Mais de « *Parcours du Libertin* » (huit tableaux, 1735), point.³ Ce n'est donc pas à cette occasion que Stravinsky aura pu voir cette série. Pour autant, c'est bien le parcours du Libertin qu'il retiendra comme sujet de l'opéra en anglais qu'il veut écrire depuis son arrivée aux Etats-Unis en 1939⁴, et les peintures du *Rake's Progress* sont clairement nommées à plusieurs reprises. Il ne s'agit alors probablement que d'un lapsus ou d'une confusion de ses souvenirs, et on ne saurait du reste imaginer que Stravinsky ne connût pas Hogarth avant de se rendre à cette exposition.

Séduits par la dimension novatrice de l'art de Hogarth⁵, Stravinsky et Auden, son librettiste, semblent avoir conservé deux traits caractéristiques de ses gravures et peintures : le schéma narratif ou canevas, ainsi qu'un découpage en moments

² « I was struck by the various Hogarth series as by a succession of operatic scenes. » Cité par E.W. White, *Stravinsky, the composer and his works*, London, Faber, 1966, p. 412.

³ « Masterpieces of English painting : William Hogarth, John Constable, J.M.W. Turner, The Art Institute of Chicago (15 oct. – 15 dec. 1946). Mary Kurniar, Research Assistant à l'institut d'art de Chicago a [...] confirmé que l'exposition n'avait pas été prolongée au-delà du 15 décembre 1946 et qu'elle comportait uniquement les toiles décrites dans le catalogue, sans aucun document d'accompagnement tel que gravures ou photographies. Une galerie voisine de l'institut avait organisé pour cette occasion une exposition, *Hogarth's London*. Mais [...] elle ne contenait aucun document ayant un rapport direct ou indirect avec le *Rake's Progress*. » Jean Jacquot, *Stravinsky et « The Rake's Progress »*, in *The Rake's Progress : un opéra de W. Hogarth, W.H. Auden, C. Kallman et I. Stravinsky* : une réalisation de J. Cox et D. Hockney, Etudes de J. Jacquot, J.M. Vaccaro et M. Chimènes, Editions du CNRS Arts du Spectacle, Spectacle, Histoire, Société, 1990, p. 11.

⁴ « Depuis plusieurs années j'ai porté en moi le désir d'écrire un opéra en anglais. Par cela je veux dire une musique conçue à l'origine dans la prosodie anglaise et mise en œuvre à ma façon, comme je l'avais fait auparavant avec la prosodie russe (*Le Rossignol*, *Mavra*, *Les Noces*), française (*Perséphone*) et latine (*Oedipus Rex*, *Symphonie des Psaumes*). » Texte écrit pour la première américaine de 1963. André Boucourechliev : Des personnages en quête d'auteur, in *Igor Stravinsky*, Fayard, Les Indispensables de la Musique, p. 297.

⁵ « Sa « peinture historique comique », ancrée dans le réel, rompt avec l'aspect figé de la « grande peinture traditionnelle » - celle, italienne, de la Renaissance -, dont Hogarth dit qu'elle « fait écran à la peinture moderne [et qu'elle] étouffe par son emprise académique l'émergence de formes artistiques nouvelles. » Frédéric Ogée, *Hogarth ou la voie anglaise*, in *The Rake's Progress*, *L'Avant-Scène Opéra* n° 145, p. 14.

successifs précis, dynamique et fluide. Dans chacune de ses « séries » en effet, et à travers l'enchaînement des images, « Hogarth décrit le déroulement d'un destin, le parcours d'un individu, ramené de façon dramatique à ses quelques moments clés ». ⁶ Au fil des huit images du *Parcours du Libertin*, le spectateur assiste ainsi au « progress », à la trajectoire, au parcours moral d'un individu, Tom, qui de rebondissement en rebondissement et séduit par le faste et la dépravation, s'achemine inéluctablement vers la déchéance et la perte de l'innocence. ⁷

La rigidité du canevas est compensée par la richesse des détails de chaque scène ainsi que par la souplesse des enchaînements entre les différents épisodes. Les événements qui sont présentés sont tous espacés dans le temps et montrent le Libertin à différents moments de son parcours, découpage qui invite le spectateur à imaginer les scènes manquantes pour comprendre ce « film » segmenté par Hogarth.

Dans la construction de leur *Rake's Progress*, Auden et Stravinsky conserveront cet art de l'ellipse. L'opéra est constitué de trois actes de trois scènes chacun et d'un épilogue (tout ce dont je détaillerai le contenu au moment de l'étude de la partition et du livret). D'une version à l'autre, la durée moyenne d'exécution de l'œuvre varie de 140 à 160 minutes environ.

Suivons maintenant le héros de Hogarth d'image en image ⁸ :

Dans la première gravure (« L'héritage »), il apparaît comme un jeune homme superficiel qui, venant de recevoir de l'argent, délaisse sa fiancée qu'il juge désormais indigne de lui.

La deuxième gravure (« Le lever du Roué ») montre « Monsieur » Tom Rakewell à Londres, entouré des luxueuses parures de la vie urbaine dans lesquelles il dilapide son héritage.

Dans la troisième gravure, dont le titre « L'orgie » est très évocateur, Tom figure en compagnie d'une bande tapageuse aux activités moralement douteuses. On le voit vautre, dépenaillé, un verre à la main au milieu de filles de joie.

La quatrième gravure intitulée « L'arrestation pour dettes » montre Tom à bout de ressources et poursuivi par ses créanciers. Il fait la rencontre inattendue de son ancienne fiancée qui paye une partie de sa dette à sa place.

⁶ F. Ogée, op. cit. p. 15.

⁷ « Son ambition était de peindre des toiles en tout point semblables à des représentations théâtrales, et qu'on puisse juger selon les mêmes critères [...] Sans doute le peintre a-t-il à l'esprit le vénérable Topos : « le monde est un théâtre ». Mais chez un artiste qui a porté un intérêt aussi constant à la vie théâtrale de son temps, il ne peut s'agir d'un simple lieu commun, et c'est dans l'organisation des scènes qu'il faut juger de ses intentions. Ces scènes ne prennent tout leur sens que dans leur succession, dans l'enchaînement qui conduit le drame vers une issue d'ordinaire malheureuse. » J. Jacquot, *L'univers théâtral de Hogarth*, in *The Rake's Progress : un opéra de W. Hogarth, W.H. Auden, C. Kallman et I. Stravinsky : une réalisation de J. Cox et D. Hocney*, Etudes de J. Jacquot, J.M. Vaccaro et M. Chimènes, Editions du CNRS Arts du Spectacle, Spectacle, Histoire, Société, 1990, p. 42.

⁸ Voir annexes H.1 à 8

Cette dernière apparaît également dans la cinquième gravure « Le mariage », dans laquelle elle assiste à l'union du libertin et d'une épouse bien plus vieille et probablement plus riche.

Dans la sixième gravure (« La maison de jeu »), Tom participe à un jeu de hasard, mais la chance ne semble pas lui sourire.

Dans la septième gravure (« La prison »), il se retrouve enfermé et criblé de dettes.

Le huitième et dernier tableau montre Tom dans « La maison de fous », expirant sous le regard de sa fidèle fiancée.

Dans le scénario élaboré par les librettistes, l'ordre de ces gravures est modifié symétriquement : 1, 3, 2, 4 / 5, 7, 6, 8. Auden et Kallman modifient également :

- Le caractère de Tom, qui s'il est faible et paresseux n'est ni dépravé ni cynique dans l'âme et surtout a un cœur.
- Le nom de sa fiancée, qui de Sarah Young devient Anne Truelove.
- La provenance de son héritage : il hérite miraculeusement, non de son père mais d'un oncle inconnu.
- Le motif de son mariage saugrenu : il n'épouse pas Baba la Turque pour faire fortune mais pour tromper son ennui.
- Les raisons de son internement à l'asile de Bedlam : Tom n'est ni pernicieux ni capable de nuire et son enfermement n'a pas de dimension moralisatrice, il n'est ni une punition ni un châtiment divin : Tom est tout simplement devenu fou.
- L'issue de son parcours : il ne perd ni la vie ni son âme.

Ils gardent de ce modèle hogarthien :

- L'époque et le lieu de l'action : l'Angleterre du XVIII^e siècle.
- Son titre : « la carrière du Roué », ou « Le parcours du Libertin ».
- Le Bordel et l'Asile.
- Le nom du héros : Tom Rakewell
- Le personnage de la fiancée aimante, pure et fidèle jusqu'à la fin.

D'autre part ils choisissent d'appliquer « ce qu'on peut appeler la « technique de l'étiquette » : le nom dont ils habillent leurs personnages en révèle par allusion directe le caractère et la place qu'ils tiennent dans le récit⁹. » Ces personnages sont donc :

⁹ J.F. Labie, « Une réflexion morale », in *The rake's Progress*, L'Avant-Scène Opéra n° 145, P. 115.

Tom Rakewell, le parfait roué ; Anne Truelove, « true love », la parfaite amoureuse ; Mother Goose, Mère l'Oie, expression anglaise qui désigne une mère maquerelle ; Sellem, « sell man », le commissaire priseur ; Baba la Turque, personnage de foire haut en couleurs et quasi monstrueuse, dont l'agressivité s'oppose à la générosité, l'amour et la dévotion de la fiancée de Rakewell (on pourrait voir ici deux conceptions de l'amour chez Auden) ; et Nick Shadow : Nick, nom familial donné au Diable, associé au serpent de la Bible (Baba l'appelle d'ailleurs « le serpent » à l'acte III scène 1). Shadow : capable d'apparaître et de disparaître à volonté, tout au long de son parcours il suit Tom « comme son ombre ».

Enfin, Auden et Kallman teintent le récit d'allusions à plusieurs mythes, tel celui d'Adonis, dont Tom revêt l'identité lorsqu'il perd la raison. Dans ce mythe, le héros rejette l'amour de Venus pour être libre de poursuivre d'autres amantes. Ses égarements finissent par lui coûter la vie, mais à demi racheté par la déesse il obtient le droit de passer la moitié de l'année sur Terre. Dans *The Rake's Progress*, la rédemption partielle d'Adonis (Tom) survient trop tard : certes il sauve sa vie, mais il perd la raison.

- Stravinsky et Auden : une solide harmonie

Une solide harmonie marque le travail de Stravinsky et Auden, ou plus précisément son travail avec Auden et le partenaire de ce dernier, Chester Kallman¹⁰.

Si cette harmonie est rendue possible par leur accord « sur la nature du Beau et du Bien » (dans une interview sur la BBC, quatorze ans après la création de l'opéra, Stravinsky dit à propos de son librettiste : « as soon as we began to work together, I discovered that we shared the same views not only about opera, but also on the nature of the Beautiful and the Good. Thus, our opera is indeed, and in the highest sense, a collaboration¹¹. ») aussi bien que sur le genre sur lequel ils travaillaient, il est clair qu'« ils partageaient une structure esthétique et éthique qui a dû apporter un certain éclairage sur ce qui, après plus de soixante ans, est devenu un des grands opéras classiques¹². »

¹⁰ Je me limiterai cependant ici à une réflexion sur Auden : c'est tout de même lui qui a initialement mis au point le plan de *The Rake's Progress*, qu'il a présenté au compositeur sans mentionner la participation de son partenaire. Et si Stravinsky a pu prendre ombrage, dans un premier temps, de cette collaboration, il a très vite admis que Kallman s'adaptait au style d'Auden avec une telle aisance qu'il était difficile de distinguer lequel des deux écrivait quoi. (Kallman a contribué à la réalisation de la fin de la première scène ainsi qu'à la scène du bordel dans l'acte I, au « monologue » de Tom ainsi qu'à sa rencontre avec Anne au deuxième acte et à la réalisation de la vente aux enchères dans l'acte III.)

¹¹ P. Griffiths, *Igor Stravinsky : The Rake's Progress*, Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1982, p. 4.

¹² « They shared both an aesthetic and ethical framework that might shed some light on what has now, after more than sixty years, emerged as one of the great classic operas » H. Linderberger, *Stravinsky, Auden and the Mid-Century, Modernism of The Rake's Progress*, in *Modernism and Opera*, ed. R. Begam and M. Smith.

Même si les critiques anglais et américains ont toujours été réticents à qualifier Auden de néo-classique (tant ils répugnaient à utiliser cet adjectif généralement attribué à d'autres formes d'art), ce terme s'applique aussi bien au librettiste qu'au compositeur, qui peut être décrit comme le fondateur du néo-classicisme musical qui a marqué la plus longue et la plus productive phase de sa carrière : néo-classicisme qui se manifeste dans l'imitation de formes musicales plus anciennes (Bach, Pergolesi, Mozart ...) intégrées dans un langage qui lui est propre¹³). De même, le néo-classicisme d'Auden se manifeste ouvertement dans nombre de formes classiques et poétiques qui embrassent toute l'histoire de la poésie anglaise et qu'il a empruntées et repensées (« Comme Stravinsky dévie les formes musicales anciennes par des dissonances et des changements rythmiques inattendus, Auden met la langue anglaise à rude épreuve dans sa volonté de se rapprocher de la longueur des syllabes du Grec et du Latin [...] proposant un défi aux lecteurs de poésie semblable à celui qu'éprouvent les auditeurs des pièces néoclassiques de Stravinsky¹⁴. »)

Compositeur et librettiste se rejoignent aussi dans l'idée que la création est avant tout un travail d'artisan, un jeu de construction : Stravinsky a bien dit de Auden : « [...] the making of poetry he seemed to regard as a game. », ou encore « all his conversation about Art was, so speak, *sub specie ludi*¹⁵. »

¹³ « Pourtant, en écoutant une pièce néoclassique, il est constamment rappelé à l'auditeur, par le truchement des dissonances et des irrégularités rythmiques, que le compositeur ne se contente pas simplement de reproduire le passé, mais plutôt qu'il l'interprète d'une manière caractéristique et contemporaine. » (« Yet in listening to a neoclassical piece, the listener is always reminded, by means of its dissonances and rhythmic irregularities, that the composer is not simply reproducing the past, but rather interpreting it in a characteristically, contemporary way. » H. Linderberger, op. cit. p. 2.)

¹⁴ « Just as Stravinsky distorts earlier musical forms through unexpected dissonances and rhythmic changes, so Auden strains the English language in his supposed attempt to approximate the long and short syllables of Greek and Latin verse [with] locutions [that] challenge readers of poetry in ways similar to those that listeners to Stravinsky's neoclassical works experienced. » H. Linderberger, op. cit. pp. 2-3).

¹⁵ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, Univ. Of California Press, 1959, p. 157.

- Une œuvre riche en références

« Longtemps *The Rake's Progress* sembla n'avoir dû son existence qu'à des querelles de journalistes concernant : (a), la réalité historique de l'approche et (b), la question du pastiche¹⁶. »

Si par « pastiche » on entend exercice de style, humour et hommage rendu à un ou plusieurs auteurs, alors le *Rake's Progress* est sans conteste un pastiche, « un hommage au style mozartien en général, et à un autre niveau, à tout l'opéra du XVIII^e siècle¹⁷. » Je me bornerai ici à évoquer quelques-unes des nombreuses références que comptent tant le livret que la partition.

Le livret est effectivement encyclopédique à ce titre :

- Références au Sacré : elles sont nombreuses et on ne s'étonne pas qu'Auden ajoute cette dimension à son propos quand on sait qu'après une jeunesse rebelle, mû par un besoin de sécurité, il se tourne à nouveau vers la religion un temps délaissée. Mais ces références me semblent relever ici davantage de la parodie, aussi y reviendrai-je dans un second temps.

- Références aux mythes : Faust, dans la relation Shadow/Tom ; Mother Goose, dans la scène du bordel ; Venus et Adonis, dans les scènes initiale et finale et, en filigrane, tout le long de l'opéra ; Orphée dans la scène de Bedlam, lorsqu'Anne descend « aux Enfers ».

Stravinsky, lui, a fouillé dans l'histoire de l'opéra sans que l'auditeur, du reste, soit obligé de reconnaître toutes ses allusions. Certaines références, comme celles aux mythes cités plus haut, sont néanmoins évidentes :

- L'épilogue du *Rake's* et la scène du cimetière ne peuvent pas ne pas évoquer celle dans laquelle Don Giovanni affronte la statue du Commandeur.

- On distingue une évocation de l'ouverture de l'*Orfeo* de Monteverdi dans les premières mesures de l'opéra.

- Pendant la période qu'Auden a passée chez Stravinsky, tous deux ont assisté à un *Così fan Tutte* pour deux pianos qui a fait dire, plus tard, au compositeur : « An omen, perhaps, for *The Rake's* is deeply involved in *Così*¹⁸. » Fortement marqué par le style mozartien et déterminé à composer un opéra selon les canons des œuvres du XVIII^e siècle, il crée alors un opéra à numéros et choisit d'imiter la structure et d'intégrer à sa partition plusieurs références aux opéras de Mozart : les premiers

¹⁶ Texte d'Igor Stravinsky écrit à Paris le 16 août 1964, publié dans *Themes & Episodes*, New York, Knopf 1966, traduit de l'anglais par C. Capacci, cité dans *The Rake's Progress, L'Avant-Scène Opéra* p. 110.

¹⁷ A. Cantoni in *L'Avant-Scène Opéra*, p. 118.

¹⁸ « Un présage, peut-être, du *Rake's* est profondément ancré dans *Così*. » *Memories and commentaries*, p. 158.

mots de Nick Shadow à Anne : « Fair Lady » (Acte I, scène1) évoquent le « Madamina » de Leporello dans Don Giovanni ; l'air et la cabalette d'Anne (I, 3) font écho à l'extrême détresse de Pamina qui doute de l'amour de son fiancé dans La Flûte Enchantée.

Enfin, les amateurs d'opéra écoutant le *Rake's* trouveront certainement qu'ils ont déjà entendu ce genre de musique quelque part, ce que Stravinsky lui-même ne démentirait pas : « S'il est des imitations dans cette œuvre – de Mozart, comme il a été dit – j'accepte avec plaisir d'en être accusé, si je peux par là-même délivrer les gens de leur querelle et les amener à la seule musique¹⁹. »

Que nous dit, alors, cette musique ? Qui est ce Tom Rakewell dont le compositeur, qui s'inspire des canons esthétiques de l'opéra du XVIII^e siècle, et son librettiste, qui a pris un plaisir manifeste à pratiquer le vocabulaire, la versification, le style propre à l'Angleterre du temps de Hogarth, nous racontent l'histoire ?

L'histoire de Tom Rakewell met ainsi en regard le monde de Hogarth – Londres, la ville la plus riche d'Europe dans l'Angleterre du XVIII^e siècle – avec leur temps, le début des années 50 : le héros de Hogarth est l'enfant des bouleversements qui agitent la société anglaise de l'époque, dont les excès (l'alcoolisme, la déchéance, la débauche, l'égoïsme, l'insouciance) sont dénoncés dans les vignettes du peintre.

Stravinsky et Auden prennent de la distance pour raconter l'ascension puis la chute de Tom : s'ils conservent comme cadre de leur opéra l'époque et le lieu où se situe l'action, il me semble qu'ils introduisent la notion de « style de vie américain » (American Way of Life) et que Tom est cette fois l'enfant de la société de consommation qui, après des années de guerre et de rationnement, devient le symbole de la réussite et dont les principales valeurs sont le bien-être et le confort : la machine à pain dont il voudrait faire commerce (II, 3) serait alors une représentation symbolique de l'espoir en l'émancipation par la machine en même temps qu'une dénonciation du culte du progrès.

Ainsi, tant le spectateur des tableaux que les contemporains de l'opéra disposeraient des références nécessaires pour comprendre ce à quoi ils assistent.

¹⁹ Cité dans L'Avant-Scène Opéra n° 145, p. 110.

- La dimension fantastique et parodique du *Rake's Progress*

Faut-il cependant chercher dans l'histoire de Tom Rakewell le réalisme à tout prix ? Pas si l'on écoute Stravinsky, qui nous conseille de ne pas perdre de vue « le fait que cet opéra est une fable morale » et qui s'accorde à dire que « l'opéra est un art exotique et irrationnel²⁰ ».

D'où les extravagances voire les incohérences que l'on a pu voir dans *The Rake's Progress* et qui font que la carrière de Tom apparaît davantage comme un conte fantastique, où le burlesque et le comique ont une large part, plutôt que comme une histoire « vraie » à laquelle le spectateur assisterait.

Le titre déjà et le nom du héros sont autant de clin d'œil : l'utilisation du mot « progress » (progrès, trajectoire) est bien sûr ironique et doit s'entendre à rebours ; le nom emblématique « Rakewell » (le parfait débauché) associe deux notions toutefois antagoniques : la rouerie et le bien. De même, les noms choisis pour tous les personnages sont autant de caricatures de ce qu'ils représentent.

Comme dans un conte fantastique, un contrat est passé avec le Diable et toute l'action va tourner autour des trois vœux formulés par le héros. Mais si les vœux se réalisent, c'est toujours de manière illusoire, trompeuse, voire absurde : illusion de richesse qui asservit Tom à celui qui de valet devient le maître, le mauvais génie, le diable des contes populaires ; illusion de bonheur dans le mariage arrangé avec une manière de monstre, Baba la Turque ; absurdité de la machine à changer la pierre en pain, supposée transformer le héros en sauveur de l'humanité.

Extravagances donc, burlesque, ironie ... À tous ces ingrédients s'ajoute le ridicule, et on ne peut alors faire l'économie de quelques exemples de parodie :

- Parodie du premier chapitre de la Bible : Eden – dont l'Adam est Tom et l'Eve qui le séduit Anne – en quête duquel le héros demeurera jusqu'à l'issue de son parcours. Ce jardin du premier acte, associé au printemps dans une atmosphère idyllique et dans lequel Nick Shadow apparaît tel le serpent tentateur, fait référence à un premier paradis.
- Parodie de catéchisme, celui que Tom récite dans un air grégorien (I, 2) à Nick qui l'interroge, faisant office de parrain, devant Mother Goose qui serait le curé.
- Parodie de marche nuptiale, sarabande au rythme pompeux (final du II, 2), lorsque Baba apparaît, triomphante.
- Parodie de l'Évangile dans l'épisode de la machine à pain, référence directe à St Luc, chap. 4 versets 3 et 4 : « le diable lui dit alors : - Si tu es Fils de Dieu, ordonne à cette pierre de devenir du pain. A quoi Jésus répond – Il est écrit : l'homme ne vit pas seulement de pain. »

²⁰ Extrait d'un documentaire télévisé de la BBC, publié dans *Themes & Episodes*, New York, Knopf, 1966.

- On pourrait également voir la scène de la vente aux enchères (III, 1) comme une parodie de l'invasion du Temple par les marchands, un Jésus en jupons (Baba) arrivant pour les chasser.

Enfin, comme dans un conte, le spectateur est régulièrement pris à témoin par un personnage qui ponctue le « progress » du récit et induit ce lien de complicité entre narrateur et auditeur. Ce personnage se trouve être Nick Shadow : ce Diable qui non seulement conduit la carrière de Tom mais encore, en s'adressant directement au spectateur, l'amène, tel un metteur en scène, à suivre le héros de moment en moment et à l'accompagner dans le déroulement fatal de son destin. De même, tous les personnages, à la fin, reviennent sur scène pour tirer la morale de ce qui n'était, en fin de compte, qu'une fable.

Et si Tom était...? Quelques figures littéraires voisines de Tom Rakewell

Alors que le personnage de Tom est très certainement passionnant à jouer, si l'on considère son écriture vocale ou même son caractère il peut à première vue paraître inconsistant : c'est ce qui m'a conduit à mener, en quelque sorte, une enquête du côté de tout ce (tous ceux) qui gravite(nt) autour de lui.

Les références abondent et quand on parle de Tom, on évoque toujours de grandes figures littéraires : Faust, Don Juan, Candide etc... Mais j'ai beau relire Goethe, Tirso, Voltaire, et tenter de repérer ce qui rend Tom proche de leurs héros, je reste dubitatif : en effet, je perçois plus souvent le personnage non comme une réplique mais comme une antithèse de ces grandes figures. Du moins leur est-il opposé en bien des points et je vais essayer de m'en expliquer ici.

- Faust

Tom est-il Faust ? Une première différence notable entre les deux personnages est que si Tom est issu de l'imagination de Hogarth, Faust, lui, a réellement existé : un homme, mi - savant mi - charlatan, né vers 1480 à Knittlingen dans le Wurtemberg et mort vers 1540 à Staufen, aurait inspiré contes et chansons (la première trace d'une composition sur le mythe de Faust est une ballade anglaise écrite vers 1580).²¹

²¹ D'après Emmanuel Reibel : *Faust, la musique au défi du mythe* ; La cristallisation du mythe jusqu'à Goethe, ed. Fayard, p.13.

Figure héroïque de transgression, déterminé et ambitieux, le savant dépeint par Goethe est si avide de savoir et de maîtrise qu'il est prêt à se damner pour outrepasser sa condition : bravant les limites de la connaissance et de la nature humaine, il signe un pacte avec le diable et lui cède sciemment son âme dans le seul but de devenir plus puissant²². Tom, lui, veut profiter de la vie sans se soucier de rien²³. Il est beaucoup plus léger que Faust, beaucoup moins savant et probablement beaucoup moins courageux (ce n'est pas Tom qui s'écrierait à la vue d'un spectre : « Pourquoi te cèderais-je, créature de flamme ? C'est moi, je suis Faust, je suis ton égal²⁴. »). Sa nature est bien plus optimiste que celle du savant, lequel souhaite en finir avec la vie, maudissant tout ce à quoi les hommes attachent de la valeur : « Tu dois renoncer ! Tu dois renoncer ! Voilà l'éternel refrain qui tinte aux oreilles de chacun et [...] que, toute notre vie, chaque heure nous répète d'une voix enrouée. [...] Et voilà pourquoi la vie m'est un fardeau, pourquoi je désire la mort et j'abhorre l'existence. [...] Maudite soit d'abord la haute opinion dont l'esprit s'enivre lui-même ! Maudite soit la splendeur des vaines apparences qui assiègent nos sens ! Maudit soit ce qui nous séduit dans nos rêves, illusions de gloire et d'immortalité ! Maudit soit tout ce dont la possession nous flatte : femme et enfant, valet et charrue ! [...] »²⁵

Tom n'a même pas conscience de signer un pacte avec le diable. Lorsqu'il suit Nick Shadow à Londres, il reste persuadé d'hériter d'un oncle inconnu et d'être aidé par un bienfaiteur que la Providence aurait placé sur sa route. Le pacte qui est conclu n'a d'ailleurs de Faustien que l'évocation : on ne signe pas de contrat, on n'échange pas de poignée de main, c'est un accord tacite, à peine évoqué par Nick lors de leur première rencontre. Et même si en définitive c'est bien de l'âme de Tom qu'il s'agit, la manière dont le « contrat » est validé entre les deux personnages semble plutôt une singerie, une parodie de pacte jouée par un Faust et un Méphisto aux petits pieds.

Toutefois Tom et Faust se rejoignent peut-être dans la fin de leurs histoires respectives : contrairement à la tradition du Volksbuch (conte populaire allemand moralisateur du XVI^e siècle où le personnage de Faust apparaît pour la première fois), une intervention divine vient secourir Faust à la fin du *Second Faust*, comme cela s'est produit pour Marguerite à la fin du *Premier*. Goethe a en effet teinté d'optimisme la fin de son œuvre en faisant perdre son pari au Diable. Tom, s'il meurt à Bedlam, est néanmoins secouru par l'évocation d'Anne et de son amour

²² « Quel spectacle ! Mais hélas, ce n'est qu'un spectacle. Où puis-je te saisir, Nature infinie ? Où vous trouver, mamelles ? Vous, sources de toute vie auxquelles se pendent la terre et le ciel ? C'est vers vous que se tourne ma poitrine flétrie, vous coulez, vous abreuvez, et moi je languis vainement. » Goethe : *Urfaust*, « Nuit » ; ed. Barbillat, p. 46.

²³ « Why should I labour, for what ? In the end, she will give me for nothing if she be my friend. » (« Pourquoi devrais-je travailler, pourquoi, puisqu'au final [la Fortune] me donnera tout gratuitement, si elle est de mon côté. ») Premier air de Tom, Acte I scène 1.

²⁴ Goethe : *Urfaust*, « Nuit » ; ed. Barbillat, p. 47.

²⁵ Goethe : *Second Faust*, « Cabinet d'études II » ; ed. Barbillat, pp. 247 & 248.

lors de la scène du cimetière, avec Nick. Une manifestation divine là aussi en somme. Il perd sa raison mais pas son âme. Les deux personnages connaissent donc une certaine forme de rédemption.

- Don Juan

Pour ce qui est de Don Juan et malgré quelques ressemblances, les comparaisons seront minces : (Je me concentrerai ici sur le Don Juan de Tirso de Molina)

Incontestablement, Tom et Don Juan ont en commun l'aveuglement de la jeunesse trop sûre d'elle et ils semblent, par leurs noms emblématiques, appartenir au même monde :

Tom est « Rakewell » : le parfait Roué. Don Juan est « El Burlador » : le Trompeur (« le grand trompeur d'Espagne²⁶ ») « Séville à grands cris m'appelle le Trompeur, et le plus grand plaisir que je puisse éprouver est d'abuser une femme et de l'abandonner²⁷. »

Don Juan ne se contente pas d'abuser les femmes, il se moque d'elles et de tous, des hommes comme des femmes. A chaque tromperie il fait deux victimes : la première est une femme qu'il possède par ruse (dès la première journée, il se fait passer pour Don Octavio pour séduire Isabela) mais la deuxième est toujours un homme : amant, mari, père, fiancé, qui se retrouve sinon tué ou en danger de mort, en tout cas trompé et déshonoré.

Tom n'a pas ce cynisme. Il paraît plus une marionnette inerte et passive qu'un grand séducteur. C'est un « piètre libertin, tout au plus un néophyte de la débauche, qui se jette dans des vices qu'il n'aime pas et [...] qui serait resté près d'Ann loin de la ville s'il avait disposé des moyens matériels qui lui ont manqué²⁸. »

Don Juan collectionne les conquêtes, que son laquais comptabilise : « Et d'une, passons à une autre. Avec celle-ci, cela fera quatre²⁹. » D'une activité inlassable, il n'accepte ni conseil ni mise en garde et il est incapable d'amour et de remords. Il est calculateur : « Avant de faire le mal, je veux le préparer avec soin³⁰. » D'un bout à l'autre il mène la danse ; dans les deux premières journées et jusqu'au début de la troisième, il dirige les opérations.

²⁶ Tirso de Molina : *Le Trompeur de Séville et l'Invité de Pierre (El Burlador de Sevilla y convidado de piedra)*. Traduit, préfacé et annoté par H. Larose, Folio bilingue, Gallimard, Saint-Amand, 2012. Deuxième journée, p. 147.

²⁷ Op. cit. p. 151.

²⁸ J.M. Brèque, *Une parabole désenchantée*, in *The Rake's Progress, l'Avant-Scène Opéra*, p. 22.

²⁹ Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Gallimard 2012, Deuxième Journée, p. 207.

³⁰ Op. cit., Troisième Journée, p. 219.

Tom, passif, paresseux et naïf, s'en remet à la Providence et tombe sous la coupe de Shadow dont il devient l'instrument. Mais il lui reste un cœur et une sensibilité et dans la scène du bordel, lorsque Shadow prononce le mot « amour », il éprouve la nostalgie de ce sentiment pur : « Ce mot si cher est un charbon ardent qui me brûle les lèvres et frappe mon âme de terreur. » (Acte II, scène 2) Lorsqu'Anne vient vers lui, il s'accuse avec lucidité : « Je suis indigne. Plus que faible. », et s'avance vers elle en laissant voir son trouble car il est resté amoureux.

A plusieurs reprises Don Juan est mis en garde contre le châtement divin : par son père (« Quoique en apparences Dieu te supporte et te tolère, son châtement ne saurait tarder, et toujours il garde un châtement pour ceux qui, comme toi, profanent son nom. Dieu, au moment de la mort, est un juge terrible³¹. »), par son laquais. (« [...] Pense, mon maître, qu'après la mort il y a le jugement³². ») Mais Don Juan dédaigne Dieu et le défie (« Au moment de la mort ? Vous me laissez un si long répit ? D'ici là, long est le chemin !³³ » [...] « Allez, va, tu m'agaces avec tes étranges craintes³⁴. »)

Et pourtant, au moment de mourir, saisi d'un désir de rédemption, Don Juan demande confession : « Laisse-moi appeler un prêtre qui me confesse et m'absolve³⁵. » Mais il est trop tard : mû par la fatalité, il ne choisit plus et la confession lui est refusée « Telle est la justice de Dieu : « Œil pour œil, dent pour dent. » dira Don Gonzalo, ce que laissaient prévoir toutes les menaces précédemment formulées.

Tom, comme Don Juan, a trop longtemps différé le moment de se racheter, et tout retour en arrière lui apparaît impossible (« Laisse derrière toi toute espérance. » Chœur des Fous, Acte III, scène 3) ; mais lui connaît néanmoins une manière de rédemption : idéaliste naïf, il veut faire le bonheur du genre humain et mériter ainsi le pardon et le retour d'Anne. A l'Asile devant elle, ses vœux lui semblent exaucés (« Embrasse-moi Vénus, je suis enfin de retour ». Acte III, scène 3).

- Un écho des héros littéraires chez les compagnons de route du Libertin

Somme toute, si Tom semble assez éloigné de Faust et de Don Juan, on peut peut-être trouver un écho de ces figures littéraires chez les personnages qui entourent le libertin, notamment chez Anne, Baba et Nick.

³¹ Op. cit., Deuxième Journée, p. 163.

³² Op. cit., Troisième Journée, p. 225.

³³ Op. cit., Deuxième journée, p. 163.

³⁴ Op. cit., Troisième Journée, p. 227.

³⁵ Op. cit., Troisième Journée, p. 323.

Généreuse, sage, Anne aime Tom d'un amour chaste et sincère et elle est prête à tout pour lui venir en aide (« Je vais à lui. L'Amour ne peut hésiter, ne peut abandonner ; qu'on le fuie, qu'on l'oublie ou qu'on le blesse, l'Amour, s'il est amour, ne change pas. [...] » Acte I, scène 3). Sans nouvelles de lui, elle n'hésite pas à aller jusqu' à Londres, et la scène des - tristes - retrouvailles n'est pas sans évoquer le final de l'Acte III de Carmen, lorsque Micaëla tente de ramener Don José à la raison et de l'entraîner à sa suite (« Malheureuse, que viens-tu faire ici ? »)

Anne est aussi Elvire : c'est d'elle que vient la rédemption de Tom et elle est, comme Elvire pour Don Juan, figure du pardon. Elle a compris qu'elle doit protéger Tom de lui-même. Comme Elvire, elle est soucieuse du salut de son âme (« Un amour juré devant Toi peut arracher à l'Enfer sa proie. » Acte II, scène 2). Comme Elvire, elle éprouve un amour inaltérable que, plus près de nous, Baudelaire a illustré dans son « Don Juan aux Enfers » : « Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire / Près de l'époux perfide et qui fut son amant / Semblait lui réclamer un suprême sourire / Où brillât la douceur de son premier serment³⁶. » Peu avant le final de l'opéra de Mozart, Elvire pardonne, l'espace d'un instant, au traître qu'elle a tant aimé³⁷, comme Anne, dans la berceuse³⁸ qu'elle chante à son aimé avec une déchirante douceur, l'absout de ses péchés avant de le laisser partir pour son dernier voyage³⁸.

Véritable bête de foire, épouse délaissée et méprisée de Tom, mise aux enchères et vendue comme un simple meuble, Baba la Turque se révolte, chasse les badauds de sa maison et manifeste son humanité : elle conseille Anne, l'encourage, fait preuve de bonté et de lucidité³⁹. Si Anne est Micaëla, alors Baba peut être perçue comme une anti-Carmen, qui dénonce « cette femme dont les artifices maudits ont fini par faire un infâme de celui que j'aimais jadis⁴⁰ ». « Cette femme » étant ici, naturellement, Shadow.

Plus encore que Carmen, Nick Shadow peut être comparé à Méphistophélès : il est une figure diabolique qui veut acheter l'âme de Tom⁴¹. Tout au long de l'opéra, il incarne le mal : corrompant Tom moralement et le suivant

³⁶ Charles Baudelaire, *Don Juan aux Enfers*, in *Les Fleurs du Mal*.

³⁷ « Più non rammento gli inganni tuoi, pietade io sento. » *Don Giovanni*, W.A. Mozart, Acte II, scène 14.

³⁸ « Doucement, petit bateau, vogue sur l'océan ... » Acte III, scène 3.

³⁹ « Vous l'aimez, essayez d'obtenir qu'il s'amende ; il fait la girouette : ce n'est pas un gentilhomme, mais il n'est pas encore vaincu par le mal. Qui sait ce que l'amour et la sollicitude pourraient ? Mais bon ou mauvais, je sais qu'il vous aime encore [...] Allez à lui, que votre amour soit courageux, prompt et loyal, qu'il soit fort pour lui et qu'il le sauve. » Acte III, scène 1). Elle quitte son aspect burlesque pour montrer une figure humaine, sensible, condamne les agissements du valet de Tom et voit clair dans son jeu (« Donc trouvez-le et méfiez-vous de son valet ! [...] Je sais maintenant qui des deux est la victime et qui le serpent venimeux ... » Acte III, scène 1.

⁴⁰ G. Bizet, *Carmen*, Acte III, n° 22, air de Micaëla.

⁴¹ « Ce n'est pas votre argent mais votre âme que cette nuit j'exige. » Acte III, scène 2.

« comme son ombre », tel Leporello suivant Don Juan, il organise sa déchéance tout en feignant d'exaucer tous ses vœux⁴² : il le sépare de son amour, l'entraîne dans le bordel de Mother Goose, le pousse dans le giron de Baba la Turque et lui souffle l'idée de la machine à pain, invention qui précipitera sa chute.

Et Tom devra attendre la partie de cartes du cimetière pour comprendre enfin à qui il a affaire et ce qui est en jeu⁴³.

A ce propos, on trouve une autre trace de l'influence du mythe de Faust sur Stravinsky dans *L'Histoire du Soldat*, où le Malin achète aussi l'âme d'un pauvre homme, représentée par son violon ; où une partie de cartes est aussi disputée et à l'issue de laquelle, comme dans le *Rake's Progress*, le diable trop joueur finit par perdre face à une victime plus ingénue que lui.

- Candide

Le personnage de Stravinsky est honnête, naïf ; s'il manque de caractère, son âme est celle d'un enfant et en cela c'est de Candide qu'il me semble peut-être le plus proche.

Si Voltaire ne donne qu'une brève description physique du personnage éponyme du conte⁴⁴, ce dernier apparaît d'emblée comme transparent, un peu simple d'esprit.

Comme Tom, il porte un nom lourd de symboles, dont la consonance rappelle la candeur. Un nom qui a pour origine le latin « candidus », « blanc », couleur qui symbolise la façon d'être du jeune homme : en effet, honnête, crédule, naïf et à l'âme innocente, il vit « dans le meilleur des mondes possibles. »

Le conte de Voltaire est le récit d'un trajet : le voyage de Candide à travers le monde, mais aussi celui d'une « carrière », d'une « évolution », d'un « progress » à la dimension initiatique : celui d'une mentalité et d'un esprit. Toutefois, à la différence de Tom qui subit une initiation vers le mal et la corruption, et même si dans le premier chapitre Candide se laisse guider par tous et notamment par son maître – mentor – Pangloss, il trouve finalement une indépendance et se forge sa propre identité et sa propre philosophie : « [...] il faut cultiver notre jardin », alors que Tom tentera trop tard de s'amender.

Comme Tom dans le jardin de Truelove, Candide, au début du conte, mène une existence heureuse dans un univers idyllique, chez son oncle le baron de Thunder-ten-Tronckh qui possède « le plus beau et le plus agréable des

⁴² « Je vous apporte, moi, un avenir brillant. » Acte I, scène 1.

⁴³ « Regardez-moi dans les yeux et sachez reconnaître qui, pauvre imbécile, vous avez pris pour valet. » Acte III, scène 2.

⁴⁴ « Sa physionomie annonçait son âme » Voltaire : *Candide ou l'optimisme*, ed. libre de droits sur feedbooks.com, Chapitre Premier.

châteaux⁴⁵ ». Univers idyllique qui souligne la médiocrité de l'idéal et l'aveuglement de Tom et de Candide, dont la seule ambition initiale est celle du bien-être matériel.

Comme Tom aime Anne, Candide admire Cunégonde mais il est éconduit : apprenant ses intentions envers sa fille, le baron le chasse de cet Eden et Candide se retrouve dans « le vaste monde » : celui même que Shadow compte faire découvrir à Tom. S'ensuit alors une série d'aventures au fil desquelles Candide prend peu à peu conscience que le mal existe sur la Terre et que le bonheur ne se trouve pas dans les richesses mais bien dans une vie affranchie des biens matériels. Cette prise de conscience, Tom y accède malgré sa folie et, dans le dernier acte, il fait à Anne/Vénus l'aveu de ses fautes et de ses égarements⁴⁶.

Par ailleurs, parmi les personnages qui gravitent autour de Candide, nombreux sont ceux qui le dupent : l'Abbé périgourdin qui le vole et l'emmène chez une amie qui le vole tout autant ; le Gouverneur, qui lui échange Cunégonde contre de l'argent ; un marchand, qui lui prend ses derniers moutons. Mais il est instruit par La Vieille, personnage pessimiste au passé douloureux qui désapprouve la vision optimiste du monde et tente d'en offrir une différente à Candide. Sa lucidité n'est d'ailleurs pas sans évoquer la clairvoyance de Baba la Turque qui fait pour Anne un portrait très juste de Tom et de son valet.

On soulignera enfin que le conte de Voltaire a été mis en musique par Leonard Bernstein (adaptation du livret par Lillian Hellmann) et que l'on peut trouver des similitudes entre ce Candide musical et Rakewell, notamment lorsque Tom, désabusé et déçu de ses choix de vie, chante son ennui profond au début du deuxième acte⁴⁷. Là encore on peut penser à Candide qui, une fois Cunégonde secourue et établie avec lui dans une chambre modeste, réalise que les choses ne sont pas forcément telles qu'il les avait conçues et s'emplit d'amertume. Les deux personnages arrivent à un triste bilan de leur situation⁴⁸.

⁴⁵ Op. cit., Chapitre Premier.

⁴⁶ « Dans un rêve stupide, dans un sombre dédale, j'ai poursuivi des ombres, dédaignant ton amour. » Acte III, scène 3.

⁴⁷ « Vary the song, O London ... », Acte II, scène 1.

⁴⁸ « Is it this, the meaning of my life ? » Bernstein : *Candide*, Acte II.

- Le Fou

On n'a, à ma connaissance, jamais encore rapproché Tom Rakewell du personnage du Fou dans la nouvelle de Nicolai Gogol (*Le Journal d'un Fou*). J'y ai trouvé, dans un style qui préfigure celui de Kafka, une expression du parcours de Tom plus sombre, plus tournée vers le tragique et l'angoisse d'un esprit tourmenté, en proie à un lourd sentiment de culpabilité et une immense solitude. J'en citerai pour exemple le dernier chapitre du Journal, qui transmet ce qui est probablement le dernier témoignage du Fou avant sa mort à l'asile :

« Le 34 mo février is, aénne 349

Non, je n'ai plus la force de supporter cela ! Mon Dieu, que font-ils avec moi ? Ils me versent de l'eau froide sur la tête. Ils n'entendent pas, ils ne voient pas, ils ne m'écoutent pas. Que leur ai-je fait ? Pourquoi me tourmentent-ils ? Que veulent-ils de moi, malheureux que je suis ? Que puis-je leur donner ? Je n'ai rien, je suis sans forces, je ne puis supporter ces tourments. Ma tête me brûle, et tout tourne autour de moi. Sauvez-moi ! Enlevez-moi !

Donnez-moi des chevaux rapides comme la tempête ! Fouette cocher ! Carillonne grelot ! Cabrez-vous, ardents coursiers et enlevez-moi hors de ce monde ! ... Loin, très loin, pour que je ne voie plus rien, ni personne ! ...

J'aperçois des nuages qui se tordent en volutes au-devant de moi. Une étoile clignote là-bas. La forêt court comme une folle, avec ses arbres et sa lune. Une brume grisâtre s'étale sous moi. Une corde gémit et se brise. D'un côté, c'est la mer ; de l'autre, l'Italie ... Et puis, voici des chaumières russes ! ... Est-ce ma maison qui se colore en bleu, tout au fond ? ... Est-ce ma mère, qui se tient assise à la croisée ? ... Maman, maman chérie, sauve ton pauvre fils ! Laisse tomber une larme, une petite larme sur ma tête fiévreuse ! Vois comme ils me font souffrir ! Prends ton enfant, presse-le sur ta poitrine ! ... Point de retraite pour lui, sur la terre ! ...

Au fait, savez-vous que le bey d'Alger a une grosse verrue, juste sous le nez ? »⁴⁹

Je mettrais volontiers ces paroles dans la bouche de Rakewell : ces deux aliénés semblent avoir en commun la conscience de leur faiblesse (« Je n'ai rien, je suis sans forces, je ne puis supporter ces tourments » de Gogol faisant écho au « Mon cœur est froid, je ne peux pleurer. Il ne me reste qu'un seul remède : dormir. » d'Auden et Stravinsky [acte II, scène 3] ; la fuite dans le sommeil pour Tom trouve d'ailleurs elle aussi son pendant dans le discours du Fou, lorsqu'il implore des chevaux fantasmagoriques de l'emmenner « loin, très loin, pour que je ne voie plus rien, ni personne ! ») Je décèle également chez chacun un profond désir de salut, qu'apporterait dans tous les cas l'amour, celui de la femme aimée pour Tom et celui de la mère pour le Fou.

⁴⁹ Nicolai Gogol : *Le Journal d'un fou, suivi du Portrait et de La Perspective Nevsky*. Libro Littérature, Flammarion, 1996.

Au fil de la partition

Le but n'étant pas ici de faire une analyse exhaustive de toute la partition, je m'attacherai à étudier les passages dans lesquels Tom apparaît et qui mettent en évidence les traits essentiels de son caractère.

- Acte I, scène 1

Le premier acte s'ouvre sur le jardin des Truelove, un après-midi de printemps. La tonalité de La Majeur (qui est aussi le ton de la fin de l'opéra) nous plonge dans l'atmosphère paisible et linéaire d'une banale scène d'amour et, déjà, nous donne une idée du caractère des personnages : une jeune femme simple et délicate et un fiancé qui se donne des airs en utilisant des allégories prétentieuses⁵⁰. Ils dialoguent en tierces et sixtes parallèles avec des entrées en imitation, assez jazzy, sans doute empruntées à la comédie musicale américaine⁵¹. Anne parle de se promener, d'aimer, quand Tom, lui, parle de s'allonger, de rêver (« [Anne] How sweet within the budding grove to walk, to love. / [Tom] How sweet beside the pliant stream to lie, to dream. »). On remarque une écriture syncopée caractéristique de Stravinsky, que l'on retrouvera tout au long de la partition.

Tout l'ensemble tourne autour du La avec de légères modulations, selon les personnes qui interviennent :

- de [2] à [7], quatrain d'Anne en La Majeur ;
- de [7] à [12], quatrain de Tom en Sol Majeur ;
- de [12] à [15], duo Anne/Tom en La Majeur ;
- de [15] à [20], trio avec le père en Si Majeur ;
- de [20] à [26], retour du duo en La Majeur.

Le clavecin introduit alors un premier récitatif, - ce qui est une référence supplémentaire à la musique du XIII^e siècle - comme tout au long de l'opéra. Les librettistes abandonnent les vers pour une prose davantage adaptée au propos : Truelove veut parler affaires (« Tom, I have news for you ... »). L'auditeur a l'impression d'un échange en voix parlée au cours duquel Tom refuse la proposition de travail de Truelove, qui veut bien d'un gendre pauvre à la rigueur mais certainement pas d'un fainéant (« So he be honest, she may take a poor husband if she choose, but I am resolved she shall never marry a lazy one. »), sous prétexte qu'il a « d'autres projets en vue » (« You are too generous, sir [...], but I have other prospects in view. ») Avec une grande mauvaise foi, il invoque l'opinion de grands docteurs pour justifier sa paresse (« Have not great doctors assured us that good works are of no avail, for Heaven predestines all ? »).

⁵⁰ « Now is the season where the Cyprian Queen, with genius charms, translates our mortal scene. »

⁵¹ Voir annexe P.1

Ses certitudes et sa confiance en sa chance sont appuyées par un solide rythme pointé aux cordes et une tonalité de Do Majeur. Le récitatif est structuré par le pronom « I », dont le sol aigu renforce l'égoïsme entêté. Dans un même temps, il expédie tous les inconvénients liés au travail, dont il ne veut pas, dans une volée de double-croches⁵².

L'air qui s'ensuit est un hymne à la Providence, en laquelle il place une confiance aveugle (« Till I die then of fever or by lightning am struck, let me live by my wits, and trust to my Luck ! ») : écrit en Fa Majeur, de forme ABA' et constitué de cinq quatrains, il s'appuie essentiellement sur un tempo modéré et un canon entre la voix et le basson. Tom s'exprime surtout par successions de tierces. Son excitation va crescendo et atteint son climax à [43] (« This beggar shall ride ! ») avec un la aigu éclatant⁵³.

Rakewell formule alors son premier vœu (« I wish I had money ») : on note que chacun des trois vœux sera formulé en voix parlée, ce qui procède certainement de la volonté du compositeur et du librettiste de mettre en exergue ces moments-clés de la progression de Tom. Nick Shadow arrive sur ces entrefaites, comme par magie, pour annoncer à Tom que ce dernier est devenu riche, à quoi le Roué réagit partagé entre émotion et incrédulité, comme en témoignent les syncopes qui accompagnent son intervention (« I wished but once, I knew that surely my wish would come true⁵⁴ ... »). Sincèrement amoureux, Tom voit dans cette heureuse nouvelle une promesse de bonheur et laisse éclater sa joie dans des formules rythmiques ascendantes : « My Anne, behold for doubt has fled our view. » Il lui reste à prendre congé et il le fait dans un arioso « qui en dit long sur la légèreté quasi infantile de ce blanc-bec soudain investi d'une destinée à laquelle il est bien incapable de faire face⁵⁵ », davantage attiré par le faste et le clinquant que par la vie simple et ordonnée que souhaite Anne. (« And when she arrives, all London shall be at her feet, for all London shall be mine [...] »)

- **Acte I, scène 2**

La deuxième scène nous montre Tom en compagnie des prostituées d'un bordel londonien, en opposition avec ce que le tableau précédent nous avait proposé d'idyllique.

Nick fait réciter à Tom le catéchisme du plaisir, que l'élève débite docilement comme un plain-chant, recto tono accompagné de cadences plagales⁵⁶. Dans cette partie du dialogue, Tom fait figure de jouet entre les mains de son valet. Mais Shadow lance le mot qu'il ne fallait pas prononcer (« Love is ... »). A cette

⁵² Voir annexe P.2

⁵³ Voir annexe P.3

⁵⁴ Voir annexe P.4

⁵⁵ Henry Barraud, *The Rake's Progress, commentaire littéraire et musical, Avant-scène Opéra*, 1992, p. 47.

⁵⁶ Voir annexe P.5

évocation, Tom est pris de repentir. Il demeure fidèle à sa fiancée et ce mot le ramène brutalement à la réalité (« Love, Love ! That precious word is like a fiery coal, It burns my lips, strikes terror to my soul. »)

Sa cavatine en Do# mineur est une prière empreinte de remords, « un chant d'une tristesse désespérée, d'une intensité tout à fait rare et surprenante sous la plume d'un compositeur qui [...] a dénié ce pouvoir au langage musical⁵⁷ » : sa tristesse et sa ferveur sont soulignées par des valeurs plus longues que dans la scène précédente. Par opposition, lorsqu'il invoque Venus sans la nommer et lorsqu'il pense aux « plus noires heures » de sa vie (« Goddess, O forget me not. Lest I perish, O be nigh, In my darkest hour that I, dying, May call upon thy sacred name. »), la ligne de chant est perturbée par des écarts violents⁵⁸. Le choix de Stravinsky de doubler le texte d'Auden (« weeping » et « dying ») renforce l'émotion de cette complainte.

Pour autant, loin de s'attendrir plus longtemps, Tom noie ses peines dans l'alcool et le stupre auprès de Mother Goose, la tenancière du bordel, et des autres prostituées, sous le regard satisfait de Shadow qui, tel Méphistophéles, arrête le temps pour laisser son jeune maître s'abandonner à sa damnation.

- Acte II, scène 1

Dans sa chambre, Tom est excédé par les bruits qui viennent de la rue. Dans son air en Sib Majeur, par une succession de tierces et de sixtes virulentes et par la répétition du « Let » en tête de proposition à quatre reprises (« Let rumour scream, let folly purr, Let tone desert the flatterer. Let Harmony no more obey the strident choristers of prey. [...] »), il manifeste autant son irritation que son abattement et invective violemment la ville. On voit ici à quel point les paroles du librettiste soutiennent l'intensité musicale, le contrepoint de l'orchestre enserrant parfaitement la ligne de chant, ce qui a fait dire à Stravinsky qu'Auden « a [toujours] écrit des paroles pour la musique⁵⁹. »

S'ensuit un récitatif accompagné en trois phases successives :

De [10] à [12], une ligne vocale sans surprises traduit la désillusion de Tom (« Is it for this I left the country ? »)

A partir de [12], la pulsation oppressée de l'orchestre accompagne son cynisme et son dégoût à l'évocation du cadre dans lequel il s'est laissé enfermer (« What Caesar could have imagined the curious viands I have tasted ? They choke me [...] Pah ! »), et dans un « City ! City ! » lancé à pleine voix sur un accord de Mi mineur, il laisse éclater sa révolte. Brièvement saisi d'attendrissement à la pensée

⁵⁷ Henry Barraud, *The Rake's Progress, commentaire littéraire et musical*, *Avant-scène Opéra*, 1992, p. 54.

⁵⁸ Voir annexe P.6

⁵⁹ Extrait d'un documentaire de la BBC sur Auden, Hollywood, 5 novembre 1965, reproduit d'après Paul Griffiths : *I. Stravinsky, The Rake's Progress*, Cambridge University Press, 1982.

d'Anne (« One, only one, and of her I dare not think »), il se laisse de plus belle emporter par sa rancœur.

Dans la dernière partie du récitatif, en Sib mineur à partir de [19], à l'agitation de l'orchestre et à l'harmonie de plus en plus véhémement correspond une succession d'images de violence (« Up, Nature, the hunt is on ; thy pack is in full cry. They smell the blood upon the bracing air. On, though every street and mansion, for every candle in this capital of light attends thy appetizing progress and burns in honour at thy shrine »), qui conduit au sommet de cette apostrophe à la Nature : un Lab aigu, la note la plus haute de toute la scène, brutalement coupée par l'accord final de l'orchestre⁶⁰.

Les huit vers de la coda font écho aux huit vers du début de l'air, qui s'en trouvent enrichis harmoniquement. Toute l'excitation du libertin est retombée et il se lamente à nouveau sur son sort. Là où il parlait de vide dans son cœur, il dénonce cette fois l'obscurité (« The gap that in my heart is still [...] and only in my heart, the dark »). Il énonce son deuxième vœu dans le silence (« I wish I were happy »).

Shadow s'est mis en tête de marier Tom à Baba la Turque et lui expose son projet dans le récitatif qui suit : ce mariage lui permettra d'être heureux en se libérant « des tyrans que sont le désir et la conscience » (« Would you be happy ? Then learn to act freely. Would you act freely ? Then learn to ignore those twin tyrants of appetite and conscience. ») Tom y voit surtout une occasion supplémentaire de briller (« my tale shall be told »). On retrouve ici le même personnage intéressé qu'à la fin du premier acte. Le caractère joyeux et enlevé du final en Sol Majeur est diamétralement opposé à la morosité du début de la scène.

- Acte II, scène 2

Cette scène se trouve exactement au centre de l'opéra, construit symétriquement autour de ce pivot. Moment phare de la narration, on y voit la trajectoire du libertin prendre un tournant décisif et l'acheminer inexorablement vers la chute.

Déterminée à ramener Tom dans le droit chemin, Anne a quitté la campagne paisible et se retrouve, seule et effarouchée, devant la maison de son amour à Londres. Après un moment de panique, elle se ressaisit et invoque le ciel (« A love that is sworn before Thee can plunder Hell of it's prey. »), « Un amour juré devant Toi peut arracher sa proie à l'Enfer » : ces paroles joueront un rôle essentiel pour le salut de Tom puisque c'est leur écho qui le sauvera de l'emprise de Shadow pendant la partie de cartes du troisième acte.

Lorsque Tom apparaît à [106], la musique du duo en Fa mineur souligne l'opposition des états d'âme respectifs des personnages (comme indiqué dans les

⁶⁰ Voir annexe P.7

didascalies : « Rakewell, confused and agitated [...] Anne, with self control [...] ») par une intense agitation à l'orchestre (tempo rapide, staccato, polyrythmie).

Rakewell semble gagner ici en humanité : sans plus de mauvaise foi, il reconnaît ses torts et se présente en coupable (« Leave pretences, Anne, ask me, accuse me [...] Unworthy am I, less than weak. »). Toutefois il ne tient pas à engager de longues explications, d'où la bousculade de ses répliques. Puis le ton se calme et la musique continue d'être modelée sur le texte (à [117], modulation en Mib Majeur, tempo plus lent). Tom tente de raisonner Anne et de la convaincre de repartir en même temps qu'il invoque des puissances maléfiques pour le garder lui-même de l'idée de rentrer (« O willfull powers [...] pummel to dust And drive into the void, one thought, one thought – return ! »). Sa ligne vocale se fait plus mélodique pour atteindre la sensibilité d'Anne à travers une sombre description de la vie londonienne, qu'il rend responsable de ses égarements (« Listen, listen to me, for I know London well [...] 'Tis wisdom here to be afraid [...] London has done all that it can With me. ») Anne, elle, continue d'évoquer leur amour (« So you still love, reside, reside in that ! »). Ses mots atteignent Tom profondément et il semble pour un moment que tout est encore possible (« O, Anne ! ») ... Mais l'intervention de Baba vient stopper net cet élan.

Vient alors le trio : Anne, Tom et Baba, trois personnages qui chantent ensemble mais chacun s'exprimant par lui-même, comme en aparté, comme s'ils n'avaient plus rien à se dire. Anne a d'ailleurs esquissé un mouvement pour se retirer, sans que Tom, pourtant tenté un instant de la retenir, ne l'en empêche. (« She turns away. Tom again steps towards her, then cheks himself »). Baba reste à l'écart et intervient peu, si bien que c'est plutôt à un duo que nous assistons en définitive, interrompu seulement par quelques manifestations d'impatience de l'épouse de Tom.

Anne et le Libertin chantent ensemble, deux poèmes à la structure rythmique et syntaxique rigoureusement identique, aux rimes parfaitement superposées (ken – again / alone – gone / ground – ground / dead – dead) ; deux poèmes qui pourraient être comme une variation l'un de l'autre, des images évoquant le jardin, ce lieu mythique de leur amour (« When spring was love [...] the arbour [...] ») ; et pourtant ils ne disent pas du tout la même chose : le printemps auquel Anne pense a fait place à l'hiver (« And on the frozen ground ») et les personnages prononcent en même temps le mot « dead », qui tombe comme une sentence : « Should see love dead ? / The birds lie dead. » Ici, « Anne et Tom apparaissent liés, dans leur séparation, par leur histoire commune, et le sentiment d'une perte irréparable qui les habite en ce moment⁶¹. »

⁶¹ Jean Jacquot, *L'opéra « The Rake's Progress », naissance et formation d'un récit dramatique*, in *The Rake's Progress, un opéra de Hogarth, Auden, Kallman et Stravinsky*, éditions du CNRS, 1990, p. 67.

Voici le texte intégral des poèmes :

Anne (aside) :

Could it then have been know
When spring was love, and love took
all our ken,
That I and I alone
Upon that forsworn ground,
Should see love dead ?
O promise the heart to winter, swear
it bound
To nothing live, and you shall wed ;
But should you vow your love, O then
See that you shall not feel again –
O never, never, never –
Lest you alone, your promise keep,
Walk the long aisle, ang walking weep
Forever

Tom (aside) :

It is done, it is done
I turn away, yet should I turn again,
The arbour would be gone
And on the frozen ground
The birds lie dead.
O bury the heart there deeper than it
sound,
Upon its bridal bed ;
And should it, dreaming love, ask –
When
Shall I waken once again ?
Say – Never, never, never ;
We shall this wintry promise keep –
Obey thy exile, honor sleep
Forever.

Cette perte irréparable, Tom en avait eu l'intuition au moment où, dans le bordel de Mother Goose, Shadow avait eu l'imprudence de l'interroger sur l'amour. « Laissez-moi partir avant qu'il ne soit trop tard », avait-il alors répondu. A ce moment de la scène et tout en étant déchiré par la douleur, il garde la même lucidité que celle avec laquelle il avouait à Anne, un peu plus tôt, être « indigne, plus que faible » : il sait que maintenant il est trop tard et que le « retour » à l'amour vrai et au bonheur paisible est désormais impossible, et il sait qu'il est seul responsable de cet échec. Et c'est conscient de cet échec qu'après une grande montée en tension (passage du Mi mineur au Mi bémol mineur, deux après [137]), il rejoindra Anne, cette fois sur le mot « never », « jamais », qui donne naissance à une longue vocalise où les deux voix s'unissent enfin en deux lignes parallèles⁶².

Puis Baba interrompt à nouveau les jeunes gens. Le trio s'achève sur le mot « forever » qui, chanté par les trois voix, fait écho au « never » de Anne et Tom et rend tout retour en arrière définitivement impossible.

Anne s'enfuit sur ces mots et Tom s'en retourne « vaquer aux affaires courantes », indifférent en apparence. Mais le « ironically » de la didascalie montre bien qu'il joue la comédie du parfait époux, car il se sait engagé dans une trajectoire dont il n'est plus maître.

⁶² Voir annexe P.8

- Acte II, scène 3

Nous nous retrouvons dans la même pièce que dans la scène 1 du même acte, maintenant envahie d'objets hétéroclites recueillis par Baba au cours de ses voyages. Tandis que Baba bavarde inlassablement, Tom, morose, se tait. Un seul échange entre les deux époux : « Mon chéri, qu'y a-t-il ? Vous ne dites rien ? Qu'y a-t-il ? – Rien. – Parlez-moi. – Pourquoi ? » (« My love, what's the matter, why don't you talk ? What's the matter ? – Nothing. – Speak to me ! – Why ? ») Excédé, il la repousse violemment (« (pushing her violently away, parlando) Sit down. »). Mais Baba continue de pérorer jusqu'à ce que Tom, dans un second accès de violence et perdant tout contrôle, la neutralise au moyen de sa perruque (Tom rises suddenly, seizes his wig and plumps it down over her head, back to front, cutting her run off).

Vide de tout sentiment, il trouve refuge dans le sommeil (« My hearth is cold, I cannot weep, one remedy is left me : sleep. »). Il rêve alors à une machine capable de changer la pierre en pain. A son réveil et à l'énonciation de son troisième et dernier vœu (« I wish it were true ! »), Nick apparaît miraculeusement avec la machine en question.

On peut voir ici une parodie de communion : Lorsque Tom goûte le pain offert par Shadow, il s'agenouille avec ferveur (« (after tasting it, falls on his knees) O miracle ! ») : il voit dans la machine une possibilité de se racheter aux yeux d'Anne et il emprunte, sans le savoir, le même langage musical que celle-ci : à la fin du récitatif à [204], en Sib Majeur, Tom chante la même mélodie qu'Anne avant la fin de sa cabalette, à l'acte I, scène 3 (« O may I not, forgiven all my past, For one good deed deserve dear Anne at last ?⁶³ »)

Mais ce souhait de rédemption laisse vite la place à rien moins qu'un péché d'orgueil, où Tom se voit en véritable sauveur de l'humanité qu'il éloignera de la misère et de la faim (« Omnipotent when armed with this, in secular abundant bliss ... »)

Tout ce passage tourne autour du ton de Sib Majeur et la vigueur des gammes ascendantes de l'orchestre confère à Tom une assurance, un enthousiasme et une énergie qu'on lui connaît peu : non seulement il ne voit pas le piège se refermer sur lui mais il s'emplit de reconnaissance envers Shadow (« Ingenious Shadow ! How could I live without you ? »).

Enfin, à la question « Ne devriez-vous pas annoncer la bonne nouvelle à votre femme ? » (« Should you not tell the good news to your wife ? »), Tom répond par l'expéditive : « Ma femme ? Je n'ai pas de femme. Je l'ai enterrée ! » (« My wife ? I have no wife. I've buried her. »). Pour lui, la page est tournée.

⁶³ Voir annexe P.9

- Acte III, scène 1

Nous sommes toujours dans la maison de Tom, mais le temps a passé (« [...] everything is covered with cobwebs and dust. Afternoon, spring. »). Tout est recouvert de poussière et de toiles d'araignées.

La parenthèse de la machine à pain s'est soldée par un échec et les biens de Tom doivent être vendus aux enchères, mais lui a fui ses créanciers. Absent de cette scène, on entend seulement au loin sa voix et celle de son valet chantant à la cantonade un chant grivois : « Old wives for sale ! » Il n'existe plus qu'à travers sa débauche. Il n'y a plus d'espoir désormais qu'il se range, excepté pour Anne, qui ne veut pas l'abandonner (« I go to him, O love, be brave, be swift, be true, be strong for him [...] »).

- Acte III, scène 2

Les errances des deux hommes les ont conduits dans un cimetière à la nuit tombée. Un an et un jour se sont écoulés depuis la première visite de Nick, et l'échéance qu'il avait fixée pour le règlement de son salaire est atteinte.

Les dissonances chromatiques des cordes installent un climat oppressant qui emplit Tom d'angoisse, marquée par les triples croches répétées sur « dark » et « dreadful » (« How dark and dreadful is this place⁶⁴. »). Il pressent que quelque chose d'inquiétant va se produire (« There's something, Shadow, in your face, that fills my soul with fear ! ») et en effet, quelques mesures plus loin, Shadow réclame son dû. Pensant pouvoir compter sur sa compréhension – car il est ruiné – Tom lui demande un délai : de « Shadow », il l'appelle « Good Shadow », mais ce dernier, abandonnant toute déférence et avec un souverain mépris, lui révèle sa vraie nature ainsi que l'objet de sa convoitise (« 'Tis not your money but your soul [...] which I this night require. Look in my eyes [...] and recognize, Whom, Fool ! you chose to hire. »).

Tom prend enfin conscience de sa sottise et de la perversité de Nick, il laisse éclater son désespoir en même temps qu'il accuse le sort de ce, précisément, dont il lui était reconnaissant au premier acte (« O let the wild hills cover me Or the abounding wave. O why did an uncle I never knew Select me for his heir ? »).

Nick, joueur et toujours convaincu de gagner, propose alors à Tom de tenter une dernière fois sa chance : s'il devine les trois cartes qui lui seront présentées, le libertin sera sauvé.

Dans une atmosphère aussi sinistre que surréaliste, le clavecin cesse d'annoncer les récitatifs pour se substituer à l'orchestre. Des changements de tempi soulignent les différentes péripéties de l'action, qui se déroule en trois temps puisqu'il y a trois cartes à nommer :

⁶⁴ Voir annexe P.10

Première donne : Première victoire de Tom qui, pensant à sa fiancée perdue, (« the Ruler of [his] heart » du premier acte, scène 1) annonce la Dame de Cœur. (« (aside) Anne ! (calmly) My fear departs ; I name the Queen of Hearts. ») Nick, vexé, donne le change sur un ton badin (« To win at once in love or cards is dull. »).

Deuxième donne : Deuxième victoire, due cette fois au hasard, à la présence d'une bêche dont le nom (« spade ») désigne aussi la couleur de Pique aux cartes. Nick, nerveux, profite d'une inattention de Tom pour tricher et remettre la Dame de Cœur en jeu.

Troisième donne : il ne reste plus qu'une carte. Tom se désespère (« Now in his words [...] I find no aid. »), tandis que presque sur les mêmes mots Nick jubile, sûr de sa victoire (« Now in my words [...] he'll find no aid. »). Mais sans le vouloir il donne à Tom un indice : « The spring's return ». « Return » : ce mot magique qui pour Tom est synonyme de Pardon et d'Amour (« Return, o love »). Alors, (influence divine, surnaturelle ?) il entend la voix lointaine d'Anne qui reprend l'arioso de l'Acte II, scène 2, et alors que l'orchestre reprend sa place, les cordes accompagnent vigoureusement le jeune homme qui chante (« Love first and last ... ») sur le motif de la cabalette d'Anne au premier acte, lorsqu'elle décidait d'aller vers son amant en peine⁶⁵.

Le véritable enjeu semble ici de savoir s'il existe ou non un pouvoir supérieur au hasard. Ce pouvoir, c'est Anne qui le possède et c'est par son évocation et son retour à cet amour perdu que Tom déjoue le Malin : la voix d'Anne, entendue au loin, consacre la défaite de Satan.

Mais avant de disparaître, Shadow prive Tom de sa raison (« Your sins, my foe, before I go Give me some power to pain : To reason blind shall be your mind ; Henceforth be you insane ! ») Tom est désormais fou. Fou, mais innocent à nouveau. L'orchestre reprend le motif entendu au début du tableau, mais le trio flûte-hautbois-clarinette est maintenant apaisé. Tom chante « comme un enfant (« in a child-like voice ») : il a retrouvé la pureté. Le printemps est revenu et le chant de Tom (« With roses crowned ... ») s'élève comme un écho aux quatre vers de son premier duo avec Anne (acte I, scène 1 : « Now is the season when the Cyprian Queen ... ») : à l'Aphrodite de l'acte I correspond maintenant Venus ; et en place de l'amant (acte I), Tom évoque Adonis à qui il s'identifie désormais en s'installant doucement dans la folie. L'histoire pourrait s'arrêter là, mais le printemps de ce tableau n'est pas celui du premier acte et la trajectoire du libertin n'est pas achevée.

⁶⁵ Voir annexe P.11

- Acte III, scène 3

C'est dans l'asile de Bedlam qu'à l'instar de Hogarth, les auteurs de l'opéra ont choisi de mettre fin au tragique « progress » du héros. Mais alors que le Roué hogarthien, devenu dément, semble y subir le châtement mérité d'une vie de désordres et de débauche, le Tom de Stravinsky et Auden y trouvera, grâce à l'intervention d'Anne, le chemin de la réconciliation et de la paix.

Dans l'arioso du début de scène, il apparaît exalté et exhorte énergiquement les autres fous, qu'il prend pour des « ombres héroïques » (« Prepare yourselves, heroic shades. ») à se préparer pour l'arrivée de Venus. La succession de phrases simples, brèves, que débute les impératifs « Prepare [...] wash [...] anoint [...] » etc. montre sa hâte et sa conviction que celle qu'il aime va apparaître, sur un rythme qui contraste avec la ligne plus plate et le débit monotone des autres internés.

Entre alors Anne qui, prévenue par le gardien, accepte de se prêter au « caprice » de Tom et d'endosser le rôle de Vénus. Tom semble avoir enfin trouvé la paix (« At last ») et lui qui, d'habitude, s'exprime majoritairement par intervalles de tierces et de sixtes se voit doté d'une mélodie bien plus conjointe. Il conduit Anne-Venus jusqu'à sa paillasse et l'invite à s'y asseoir (« Mount, Venus, mount thy throne. »). A partir de là s'installe un climat mythique⁶⁶ au sein duquel il fait à Anne la confession de ses fautes, ce qui ne laisse pas d'évoquer la scène 2 de l'acte II, mais par le truchement d'Adonis cette fois. (« O merciful goddess, hear the confession of my sins. In a foolish dream [...] I hunted shadows, disdaining thy true love ; Forgive thy servant, who repents his madness [...] ») « True love » est bien le nom allégorique d'Anne et Tom, malgré sa folie, semble jouer sur les mots. Il implore le pardon d'Anne-Venus, puis vient un émouvant duo où, tour à tour, les deux jeunes gens se donnent et reçoivent ce pardon, jusqu'à ce que leurs voix s'unissent dans un accord complet et sur le même texte (« Rejoice, beloved »). On retrouve le motif entendu au début de la scène du cimetière, mais d'énigmatique et inquiétant il est devenu symbole d'harmonie et de réconciliation⁶⁷.

Les didascalies soulignent également la douceur d'Anne, amante-mère qui soutient Tom « dans une attitude de Pietà directement inspirée de Hogarth⁶⁸ ». Mais les deux amants ne sont parvenus à s'unir que sous des noms d'emprunt et dans la folie mélancolique de Tom : Anne sait qu'elle va le quitter à jamais et sa douceur est empreinte de nostalgie, de « cette souffrance de l'impossible retour en arrière⁶⁹ ».

⁶⁶ « Grâce à la présence du mythe de Venus et Adonis, l'Enfer de Bedlam se métamorphose en Champs-Élysées, et nos deux héros peuvent se croire un instant dans le poétique bois de myrtes dont parlait l'Eneïde ». Jean-Michel Brèque, *Une parabole désenchantée*, in *The Rake's Progress, L'Avant-scène Opéra*, op. cit. p. 21.

⁶⁷ Voir annexe P.12

⁶⁸ Jean-Michel Brèque, op. cit. p. 21.

⁶⁹ Jean-Michel Brèque, op. cit. p. 20.

C'est alors que Tom-Adonis, fatigué, demande à Anne-Venus de l'endormir (« Sing, my beloved, sing me to sleep. »). On se souvient qu'une première fois à l'acte II scène 3, il s'était réfugié dans le sommeil, qui apparaissait déjà comme un mode d'évasion, ce qui explique pourquoi les auteurs ont fait suivre le duo d'amour par une berceuse qui suggère « le départ vers un horizon baudelairien d'ordre, de beauté et de calme⁷⁰ ». (« Gently, little boat, Across the ocean float [...] the sun in the west is going to rest [...] »)

Il était évident que ce duo d'amour ne pouvait pas permettre à Tom de revivre le passé : « Si Auden le fait déboucher sur une berceuse, c'est qu'il y voit le plus efficace des instruments de l'oubli. Il nous faut reprendre son commentaire sur la nature de la berceuse en tant qu'acte poétique : {Le plus étrange exemple d'une musique dont la fonction transcende la nature musicale est la berceuse. La régularité du balancement et la mélodie ont pour effet premier de fixer l'attention du bébé avec un système ordonné et de lui faire oublier les désordres des bruits arbitraires. Mais son effet final est d'endormir l'enfant, en sorte qu'il n'entende plus rien du tout}⁷¹. » Ainsi la berceuse que lui chante Anne offre à Tom une possibilité de trouver la paix dans le sommeil.

Puis elle repart avec son père sans pour autant oublier Tom, mais « ce n'est plus de moi que tu as besoin. Dors bien mon cher amour. Au revoir. » (« it is no longer I You need. Sleep well, my dearest dear. Goodbye. »)

Laissé seul, Tom entonne son « chant du cygne », dans les mélismes duquel on entend à nouveau le motif rencontré dans la scène 2 puis dans le duo avec Anne-Venus, et qui apparaît comme l'image de la folie qui peu à peu s'est insinuée dans son esprit tourmenté⁷². C'est d'ailleurs sur ce motif et dans une dernière évocation de son amour qu'il retombe sur sa pailasse (« Weep for Adonis whom Venus loved. (he falls back on the pallet)). On est en droit de penser qu'il s'est éteint, puisqu'il avait senti peu auparavant « the chill of death's approaching wing », et puisque ses co-détenus entonnent un chant funèbre qui clôt le dernier acte.

⁷⁰ Jean-François Labie, in *l'Avant-scène Opera*, op. cit. p. 117.

⁷¹ J-F. Labie, op. cit. p. 116.

⁷² Voir annexe P.13

- Epilogue

L'histoire terminée et le rideau baissé, les acteurs viennent, sans perruques, interpellé le public pour lui délivrer la morale de l'histoire (« Good people just a moment [...] there's the moral to draw. »). Le spectateur n'a pas le temps de s'installer dans l'émotion : le ton de La Majeur tranche avec le La mineur de l'ode funèbre et le tempo rapide et « guilleret »⁷³ donne à l'Epilogue un air de théâtre de rue et même de comédie musicale, lorsqu'on entend les derniers accords du quintette vocal⁷⁴.

On a du mal à prendre au sérieux cette morale dont l'objectif premier est de respecter la structure du *dramma giocoso* mozartien qui a inspiré Stravinsky et dont le contenu, si on excepte l'intervention d'Anne (« Not every rake is rescued at the last by Love and Beauty ; Not every man is given an Anne to take the place of Duty. ») se limite à une succession d'aphorismes de peu d'envergure issus du sens commun : je citerai seulement Tom : « Beware, young men who fancy you are Virgil or Julius Caesar, Lest when you wake You be only a rake. », et le père Truelove d'abonder : « je suis bien d'accord avec vous Monsieur ! (« I heartily agree, Sir ! ») Autant de formules qui pourraient se résumer aujourd'hui au populaire « l'oisiveté est la mère de tous les vices. »

⁷³ « Comme la plupart des gens [...] je suis capable de voir [...] que l'épilogue est trop « guilleret » (nifty, comme disent les Américains) » Stravinsky, texte écrit à Paris le 16 août 1964, cité dans *The Rake's Progress, l'Avant-scène Opera*, p. 111.

⁷⁴ Septième majeure, triton, septième mineure et accord parfait avec seconde ajoutée, subito piano, voir annexe **P.14** (p.47)

Vers un portrait du Libertin

J'ai tenté de suivre pas à pas le héros de l'opéra, qui m'apparaît en fin de compte plus complexe que son modèle hogarthien et peut-être pas aussi veule, cynique, égoïste et cupide qu'on a pu le dire.

Paresseux, il l'est sans aucun doute : pour preuve son refus catégorique d'accepter la proposition de Truelove. (I,1)

Cynique, il le devient au fur et à mesure que la vie – et la vie au contact de la société moderne – l'abîme, et ce dès le début du deuxième acte.

Egoïste, peut-être, mais il veut faire aussi le bonheur d'Anne et celui de toute l'humanité.

Cupide, bien sûr il veut de l'argent. Mais ce n'est pas tant l'appât du gain et des richesses qui le motive mais bien la fortune comme moyen de réaliser tous ses désirs.

Car Tom vit dans son rêve, le rêve d'un monde irréel où tout est possible, où toute contrainte est abolie. Il refuse la réalité matérialiste de la vie : à la fois extrêmement naïf et obstiné, il ne veut pas s'adapter au modèle bourgeois incarné par le père d'Anne et même par celle-ci, dont l'idéal est de se marier pour vivre avec lui une vie heureuse mais banale. D'ailleurs, lorsqu'elle le retrouve à l'asile et comprend qu'elle ne peut le ramener à la « normalité », elle n'insiste pas et le laisse partir.

Il refuse tout compromis – et en cela on ne peut pas dire qu'il manque de volonté – comme les enfants capricieux ... ou les fous. Nous avons vu que sa folie, comme le sommeil, lui permet d'échapper à cette réalité dont il ne veut pas, de mettre un terme au drame qu'il a lui-même provoqué et qui l'a entraîné vers sa chute. Il n'a en fait pas d'autre choix que de sombrer dans la folie, qui devient alors l'expression de sa liberté.

Enfin Tom a un cœur : il est capable de sentiments et de remords. Il est sincère et authentique, il veut vraiment faire le bien, même lorsqu'il fait le mal. Il est lucide et honnête : il reconnaît ses torts, même si de temps en temps il se voile la face. Il est émouvant : les mots qu'Auden place dans sa bouche sont d'une grande poésie et empreints d'une tendresse et d'une fragilité qui me touchent. Tom est, en somme, profondément humain.

Ma démarche d'interprète : d'une question à l'autre.

À ce stade de mon travail, les éléments propres à nourrir ma réflexion d'interprète, plus qu'à des réponses m'amènent à de nouvelles questions.

Musicien, je dois d'abord parvenir à maîtriser la partition : concrètement et en qualité de chanteur, je dois faire mienne la ligne vocale de Tom, m'affranchir de ses contraintes techniques et être suffisamment familier du langage musical de Stravinsky pour pouvoir en délivrer la restitution la plus fidèle et la plus intelligible possible.

Concernant Tom, on a vu que, la plupart du temps, son discours est assez disjoint – les écarts importants de notes sont nombreux et la ligne, mozartienne en apparence, est souvent perturbée par plusieurs événements. S'il est établi qu'à l'époque de Mozart un personnage qui va « bien », qui est dans un état « normal », chante dans le médium de sa voix (des motifs d'apparence simple dont l'émission ne lui demande pas d'efforts particuliers), alors on admettra que lorsqu'il doit chanter dans le très grave ou très aigu, c'est qu'il réagit à un choc émotionnel fort (qu'il soit douloureux, grisant, excitant ...), qu'il est en train de vivre quelque chose qui n'est pas « normal », qui le met dans un état « extra-ordinaire ». Et puisque Stravinsky n'a jamais renié la forte influence des opéras de Mozart sur sa production, j'imagine qu'une ligne de chant aux irrégularités si marquées chez Tom n'est l'expression ni d'un simple hasard ni d'une simple « marque de fabrique » : cela ne signifierait-il pas que dès le début de son parcours, Tom est déjà aliéné ? Ne serait-il pas déjà fou avant même de perdre officiellement la raison ? A ce propos, dans sa mise en scène du *Rake's* à Saint-Etienne en 2012, Carlos Wagner considère que Tom invente Nick Shadow de toutes pièces, se servant de ce fantasme pour justifier sa propre part d'« ombre » et se dédouaner de ses méfaits. Partant, l'état mental de Tom serait déjà bien perturbé avant même que l'opéra ait commencé.

Pour revenir à un point de vue plus musical, puisqu'il y a dans le *Rake's* des références avouées à des compositeurs d'un autre temps et que du reste, au moment de sa création en 1951, les critiques y allaient tous de leurs comparaisons (qui y voyant une imitation, voire un plagiat, de Mozart, qui de Haendel, qui de Gluck...), dois-je moi, chanteur du XXI^e siècle, chanter cet opéra comme je chanterais un opéra de Haendel ? Dois-je y chercher un son du XVII^e ou du XVIII^e siècle ? Question difficile qui touche à un domaine purement esthétique qui dépend entièrement de la subjectivité de chacun. A titre d'exemple, on pourrait évoquer la production du festival de Salzbourg en 1996 : le traitement des voix alors choisi se situait à mi-chemin entre le chant baroque et la comédie musicale de Broadway. A l'inverse, à Glyndebourne en 1977 les chanteurs affichaient une technique nettement plus belcantiste.

Au passage, quel son attendait Stravinsky ?

Les nombreuses références au passé que le spectateur/auditeur décèle dans le *Rake's Progress* n'en font pas moins une œuvre de son temps. Il me paraît alors essentiel – s'agissant de cette œuvre comme de toute autre – de privilégier un geste vocal qui soit celui d'un artisan et qui rende compte le plus fidèlement possible du propos musical et scénique, plutôt que de partir à la conquête d'un quelconque Graal esthétique.

Quant à l'aspect scénique, il semble important de ne pas perdre de vue « le fait que cet opéra est une fable morale et [que l'on] ne cherche pas à jouer trop sérieusement sur le réalisme de l'histoire de Rakewell [...] L'Opéra est un art exotique et irrationnel⁷⁵. » Cela m'amène à penser qu'avant de me lancer dans quelque analyse que ce soit, je dois envisager les personnages du *Rake's Progress* comme des personnages de pantomime, de Comedia dell'arte, ce qui signifie que je ne peux pas leur prêter de dimension psychologique pour justifier leurs actions. Avant d'exister par leurs interventions, ils existent par leur interaction, « hic et nunc ». Du reste, on sait qu'il n'est question de psychologie que depuis l'invention de la psychanalyse, avec Charcot, puis Freud ... Quand on parle de psychologie au théâtre, il me semble, mais j'admets avoir bien des lacunes à combler à ce sujet, qu'il est davantage question du ressenti du public que de l'objet qui lui est présenté.

Dois-je pour autant considérer Tom (puisque c'est de lui qu'il s'agit) comme une coquille vide, et qui se remplit de quoi ? Et moi, dans quel état dois-je arriver à lui ? Dois-je arriver aussi vide que la coquille que j'imagine, et quelle doit être la part de la mise en scène et de la scénographie ?

Il y a sans doute autant de Tom que d'interprètes et de metteurs en scènes qui les animent, et c'est ce qui donne au personnage son authenticité et son actualité.

« Au reste la transposition est un critérium pour une vérité. Ce qui ne peut pas être transposé n'est pas une vérité ; de même que ce qui ne change pas d'apparence selon le point de vue n'est pas un objet solide, mais un trompe-l'œil⁷⁶. »

⁷⁵ Igor Stravinsky, texte écrit à Paris le 16 août 1964, publié dans *Themes & Episodes*, New York, Knopf, 1966

⁷⁶ Simone Weil, *L'Enracinement*, Gallimard 1949, p. 92.

En conclusion ...

J'ai tenté de retracer les différentes étapes de la démarche, du parcours que j'ai cru devoir entreprendre.

Si Tom est bien le descendant opératique du Rakewell de Hogarth, il m'est apparu plus humain grâce à Auden et Stravinsky qui ont su mettre en regard l'époque du peintre et leur propre temps afin de créer un opéra qui corresponde à leur conception commune du Beau et du Bien.

Moins Faust ou Don Juan que Candide, ou Fou chez Gogol égaré au XVIII^e siècle, Tom n'est une pâle copie d'aucun de ces personnages mais il prend une coloration différente à travers le prisme de ses compagnons d'infortune que sont Shadow, Baba et Anne. Il est Tom, figure intemporelle et humaine dans les errances et les failles duquel chacun de nous peut trouver un écho. C'est ce qui me le rend attachant.

Je considère ce travail comme un premier pas vers ce personnage qui n'a pas fini de me poser question. Ma seule certitude est qu'il me reste beaucoup à explorer et je souhaite que cette réflexion serve de terreau aux questionnements que ne manqueront pas de susciter mes éventuelles rencontres avec Tom Rakewell, à des âges et des niveaux d'expérience différents.

Et je terminerai par une autre question que soulève cette phrase d'Auden, écrite peu après la première représentation du *Rake's Progress* :

« L'âge d'or de l'opéra, de Mozart à Verdi, coïncide avec l'âge d'or de l'humanisme libéral, où la croyance à la liberté et au progrès n'était pas mise en question. Si les bons opéras sont plus rares aujourd'hui, c'est peut-être parce que non seulement nous avons appris que nous sommes moins libres que l'imaginait l'humanisme du dix-neuvième siècle, mais aussi que nous sommes devenus moins sûrs que cette liberté est un bienfait sans contrepartie, et que ceux qui sont libres sont nécessairement les bons. Dire que les opéras sont plus difficiles à écrire ne signifie pas qu'ils sont devenus impossibles. Ceci ne s'ensuivrait que si nous avons cessé tout à fait de croire au libre arbitre et à la personnalité. Chaque fois que l'ut supérieur est atteint avec exactitude il démolit la théorie qui fait de nous les marionnettes irresponsables de la fatalité ou du hasard⁷⁷. »

(Marionnette dont Tom a été la parfaite illustration tout au long de l'opéra.)

⁷⁷ Auden, *The Dyer's Hand*, 1962, p. 489.

Auden et Stravinsky ont-ils fait exprès de construire une œuvre formelle, « vide », qu'on ne peut prendre au sérieux, justement pour montrer que l'on pouvait encore écrire de cette manière et, dans le même temps, pour dénoncer les changements de pensée et de procédés qui avaient cours à leur époque et qui ne les satisfaisaient apparemment pas ? (Notons qu'après cette dernière œuvre d'appartenance néo-classique Stravinsky optera pour une composition tournée vers la musique sérielle.)

Le *Rake's Progress* serait une œuvre parodique donc, un opéra pied-de-nez, mais qui loin d'être vide apparaît comme une sorte de manifeste où la légèreté, le masque d'ironie et l'apparente vacuité du propos permettent de véhiculer un message plus personnel d'Auden et Stravinsky sur leur époque et de susciter chez le public, tout en lui déroulant une fable morale, émotion et compassion.

Voilà qui ouvre déjà de nouvelles perspectives ...

Annexes

- Gravures de William Hogarth, 1735 (H.1 à H.8)
- Éléments de partition (P.1 à P.14)

H.1 : L'héritage



H.2 : Le lever du Roué



H.3 : L'orgie



H.4 : L'arrestation pour dettes



H.5 : Le mariage



H.6 : La maison de jeu



H.7 : La prison



H.8 : La maison de fous



ELEMENTS DE PARTITION

P. 1

Handwritten musical score for P. 1. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The lyrics are: "Now is the sea-son". The piano part includes dynamic markings like *p* and *ff*, and various rhythmic patterns.

P. 2

Handwritten musical score for P. 2. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "I play the la-du-shi-ous op-er-a-tion in a co-py-book? I sub-mit to the dread-ful take? I slave - throug-h a lifetime to en-rich o-thers?". The piano part includes dynamic markings like *mf* and *f*, and various rhythmic patterns.

P. 3

Handwritten musical score for P. 3. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The lyrics are: "8. This - beg-gar shall ride". The piano part includes dynamic markings like *ff* and various rhythmic patterns.

P. 4 **158**

Tom

wished but once, I know

P. 5 **159**

Tom

One aim in all things to pursue: My duty to my-self to do.

P. 6 **157**

Tom

Gul-less, o ^{6th 158} get me not. Lest I
 pe-rish, o be nigh, o be nigh, In my day ^{tallento}
 hour that I, dy-ing, dy-ing, may call u-upon thy
 Sa - cred name.

P. 7

Tom *cresc.*

and burns in ho-nour at thy shrine.

P. 8

138

Am
Tom

o ne-ver, ne-ver, ne-ver, ne-ver,

Am
Tom

ne-ver, ne-ver, ne-ver, ne-ver, ne-ver,

(ver) (ver)

P. 9

$\text{♩} = 69$ $\frac{204}{4}$
p cantabile e legato assai

O my! not for-gi-ven all-my past, — for one good deed, — do-serve dar-est at last?

P. 10

162 Tom

how dark, how dark, how-dark — and dread-ful — is — this place.

P. 11

199

love, — first and last, — as — — — some — e — ter — nal reign.

P. 12 (243)

Handwritten musical score for P. 12 (243). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Re-joice, be-co-ved in these fields - of E-lysi-um -". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

P. 13

Handwritten musical score for P. 13. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are: "the beau-ti-ful, the Young, weep for A-do-nis, whom". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

P. 14

308

Handwritten musical score for P. 14 (308). It features five staves for different instruments: Alto Saxophone (Alto), Soprano Saxophone (Soprano), Tenor Saxophone (Tenor), Clarinet (Clari), and Trombone (Trombo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Subp -". The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bibliographie

Livres :

- Stravinsky : *The Rake's Progress*. Vocal score by L. Spinner, Boosey & Hawkes, Londres, 1951.
- André Boucourechliev : *Igor Stravinsky*. Fayard, Les Indispensables de la Musique, 1982.
- M. Pazdro, P. Michot, F. Ogée, J_M. Brèque : *The Rake's Progress, Stravinsky*. L'Avant-Scène Opéra n° 145, Paris, 1992.
- P. Dulac (direction) : *Inventaire de l'Opéra*. Universalis, 2005.
- R. Siohan : *Stravinsky*. Seuil – Solfèges, Bourges, 1976.
- P. Pavis : *L'analyse des spectacles*. Nathan Université, fac. Arts du spectacle, Noisy-le-Grand, 1976.
- R. Monod : *Les textes de théâtre*. Collection « textes et non textes » dirigée par R. Fayolle et F. Vanoye, Lyon, 1984.
- P. Kaminsky : *Mille et un opéras*. Fayard, Les Indispensables de la Musique, Millau, 2007.
- E. Reibel : *Faust, La musique au défi du mythe*. Fayard, Les chemins de la musique, France, 2008.
- J. Carré, D. Ferrer, M-C. Hamard, G. Lehman, J-P. Martin, C. Peltrault, A. Rossiter, C. Tatu : *The Artist's Progress*, art, Littérature et société en Grande-Bretagne. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1977.
- J. Jacquot, J-M. Vaccaro et M. Chimène : *The Rake's Progress, un opéra de W. Hogarth, W.H. Auden, C. Kallman et I. Stravinsky, une réalisation de J. Cox et D. Hockney*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Arts du Spectacle, Spectacle, Histoire, Société, Paris, 1990.
- P. Weiss : *Opera, a history in documents*. Oxford University Press, New York, 2002.

- H. Linderberger : *Stravinsky, Auden and the Mid-Century, Modernism of The Rake's Progress, in Modernism and Opera*, ed. R. Begam and M. Smith.
- Goethe : *Faust (Urfaust, Faust I, Faust II)*. Ed. établie par J. Lacoste et J. Le Rider, Bartillat, Paris, 2014.
- Tirso de Molina : *Le Trompeur de Séville et l'Invité de Pierre (El Burlador de Sevilla y convidado de piedra)*. Traduit, préfacé et annoté par H. Larose, Folio bilingue, Saint-Amand, 2012.
- Voltaire : *Candide ; Zadig ; Micromégas*. Ed. René Pomeau, Flammarion, Paris, 1994.
- Nicolas Gogol : *Le Journal d'un fou, suivi du Portrait et de La Perspective Nevsky*. Libro Littérature, Flammarion, 1996.

DVDs :

- *Igor Stravinsky : The Rake's Progress*. Camerata Academica, Vienna State Chorus, cond. S. Cambreling, dir. B. Large, prod. P. Mussbach ; with J. Best, D. Upshaw, J. Hadley, M. Pederson ... From the Salzburg Festival, Arthaus Musik, Leipzig, 1996.
- *Stravinsky : The Rake's Progress*. London Philharmonic Orchestra, The Glyndebourne Chorus, cond. V. Jurowski, dir. J. Cox, designer D. Hockney ; with T. Lehtipuu, M. Persson, M. Rose ...Glyndebourne, Opus Arte, 2010.

Liens internet :

- Dossier pédagogique du Théâtre de St Quentin en Yvelines : http://www.mde78.ac-versailles.fr/IMG/pdf/rake_sprogress_c_volker-parker_0103.pdf
- Dossier pédagogique de l'Opéra Théâtre de Saint Etienne : http://www.operatheatredesaintetienne.fr/otse/rtefiles/File/Dossiers%20pedagogiques/dossier-pedagogique-the-rake-s-progress_bd.pdf
- Fondation Igor Stravinsky : <http://www.fondation-igor-stravinsky.org/web/>

Biographie

Fabien Hyon, Ténor

Révélation Classique de l'ADAMI 2015, Fabien Hyon est également Lauréat HSBC 2017 du Festival d'Aix-en-Provence.

Diplômé du CRR de Clermont-Ferrand, il intègre en 2011 le CNSMDP dans la classe de Malcolm Walker et y obtient le grade de Master en 2016. Il se perfectionne actuellement à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth auprès de José Van Dam.

Il chante sous la direction de Fabio Bonizzoni, Arie Van Beck, Wolfgang Doerner, David Reiland, Stéphane Denève ou encore Marco Guidarini dans des mises en scène d'Emmanuelle Cordoliani, Jeanne Debost, Heather Fairbairn, Alain Garichot, Edouard Signolet, Marc Baylet-Delperier... au sein des festivals Petites Nuits de Sceaux, Sinfonia en Périgord, Musica, Voyage d'Hiver, Musique & Mémoire... et sur les scènes des Théâtre du Châtelet, Opéra de Massy, Cité de la Musique, Scène Nationale de Châlons-en-Champagne, Théâtre Impérial de Compiègne, Philharmonie de Wroclaw en Pologne... Tamino dans Die Zauberflöte de Mozart, Mr Haack dans Iliade l'amour de Betsy Jolas, le rôle titre dans Candide de Bernstein, Belfiore dans Il Viaggio a Reims de Rossini ou Louis XIV dans La Carmélite de Hahn, il est également Évangéliste dans la Markus Passion de Bach/Keiser (dir. M. Laplénie), Uriel dans Die Schöpfung de Haydn et Obadjah dans Elias de Mendelssohn (Orch. de Cannes, W. Doerner) et ténor solo dans Das Lied von der Erde de Mahler (Brussels Philharmonic, S. Denève).

Attiré par le répertoire contemporain il crée en 2013 des mélodies de Noël Lee et Patrick Burgan avec le pianiste Yoan Héreau. En 2014 il incarne Rilke dans Mitsou, histoire d'un chat de C-M. Sinnhuber. En janvier 2017 la critique salue son «énergie rayonnante et une aisance tant scénique que vocale» (ResMusica) lors de la création de Kamchatka de Daniel D'Adamo.

Il explore l'univers de la mélodie et du lied aux côtés des pianistes Mary Olivon, Joséphine Brault, Fumie Onda avec lesquelles il donne plusieurs récitals.

Il se produira prochainement en récital avec le pianiste Adriano Spampinato à Paris ainsi que dans L'Odyssée de Jules Matton au Théâtre Impérial de Compiègne, où il créera le rôle de Télémaque. On pourra également l'entendre en concert, notamment en 2018 en Suisse aux cotés de José Van Dam et à Paris dans la partie de ténor solo du Requiem de Mozart, dirigé par Michel Piquemal et mis en selle par Bartabas.