

FESTIVAL D'AIX 2017



Tom
Rakewell

par

William
Hogarth

The Rake's Progress

Opéra en trois actes d'Igor Stravinski (1882-1971)

Créé à la Fenice (Venise), le 11 Septembre 1951

Livret de W.H. Auden et Chester Kallman

Par Christine Prost

De la fable morale au conte philosophique

Nous arrivons cette année à la fin de la trilogie Stravinski, programmée par le Festival, que j'ai eu le plaisir de vous présenter : en 2015, le mélodrame *Perséphone* ; en 2016, l'opéra-oratorio *Œdipus-Rex*, couplé avec la *Symphonie de Psaumes*, et cette année, l'opéra *The Rake's Progress*. Rappelons quelques dates :

Depuis 1914, le russe Igor Stravinski, coupé de son pays, a vécu en Suisse, puis à Paris, où s'est affirmée sa réputation de compositeur. Parfaitement intégré à la vie artistique et mondaine de l'entre-deux guerres, il s'est fait naturaliser français en juin 1934. La déclaration de guerre de 1939 l'incite néanmoins à quitter l'Europe. Il débarque à New York, le 30 Septembre de la même année, et s'installe définitivement à Hollywood en 1941. Il y recevra la nationalité américaine en décembre 1945.

C'est donc un homme dans la force de l'âge (65 ans), compositeur unanimement reconnu, encore relativement peu familier de la langue anglaise, mais très désireux de composer un opéra dans cette langue, qui rencontre en novembre 1947 le poète anglais Wystan Hugh Auden, pour ébaucher avec lui le livret de ce qui deviendra *The Rake's Progress* (*La carrière d'un libertin*). Auden lui avait été recommandé par son voisin et ami Aldous Huxley, écrivain britannique lui aussi, et connu du grand public par son ouvrage d'anticipation *Le meilleur des mondes*.

La série des huit gravures de Hogarth (1697-1764) qui est à l'origine de l'opéra retrace la « carrière », c'est-à-dire la trajectoire, d'un jeune homme qui, héritier d'un vieil avare et fasciné par l'argent dont il dispose soudain, s'adonne à une débauche qui le conduit à sa perte.

La visée morale de ces huit planches est claire : la carrière d'un débauché ne peut s'achever que dans une déchéance méritée. Chacune d'elles porte un titre explicite qui désigne les étapes successives de cette déchéance et chacune d'elles doit se lire comme un récit foisonnant condensé en une seule image où l'œil trace sa propre trajectoire narrative. Ce décryptage, pour passionnant qu'il soit, n'est nullement ce à quoi se sont attachés Auden et Stravinski, qui se sont focalisés sur la critique de la société londonienne du XVIII^e siècle. que dégage l'ensemble de l'œuvre de Hogarth. Le Londres qu'il décrit est une ville où prospère la débauche et l'immoralité, liée à une philosophie des Lumières mal comprise, et à une proximité de la misère et du luxe qui préfigure tristement les inégalités sociales qui dévorent nos sociétés actuelles.

Le foisonnement graphique des planches trouve son équivalent dans le foisonnement des formes musicales rassemblées dans chacune des scènes de l'opéra, dont on sait que le modèle revendiqué par Stravinski lui-même est celui de « l'opéra à numéros » du XVIII^e siècle. Récitatifs accompagnés au clavecin, ou accompagnés à l'orchestre ; airs de solistes ; duos, trios, quatuors et chœurs ; interludes orchestra, etc., sont choisis pour l'efficacité de la dramaturgie, et conçus comme des pièces musicalement autonomes, comme en usait Mozart. En réalité, ce modèle conventionnel est utilisé surtout dans la première partie de l'œuvre. Ensuite, tandis que l'opéra se met en train, l'histoire se raconte, se joue presque entièrement en une continuité mélodique plus proche des usages du XX^e siècle.

Le travail poétique ne pouvait donc se dissocier du projet musical, qui nécessitait une collaboration étroite entre poète et musicien. La participation tardive de Chester Kallman, poète, traducteur, et compagnon d'Auden fut efficace, mais non déterminante dans l'élaboration progressive du livret.

Rappelons les grandes lignes de l'opéra : trois actes, divisés chacun en trois scènes, forment l'ossature classique de l'œuvre, qu'encadrent un Prélude et un Epilogue dont nous aurons à reparler.

Prélude

Acte I

Scène 1. Le jardin de Truelove, à la campagne
Après-midi de printemps

Scène 2. A Londres, chez Mother Goose

Scène 3. Le jardin de Truelove.
Nuit d'automne. Pleine lune.

1° souhait

Etre riche

Acte II

Scène 1. Le petit salon de la maison de Tom, à Londres.
Matin ensoleillé. Tom prend son petit déjeuner.

Scène 2. La rue sur laquelle donne la maison de Tom.
Crépuscule d'automne

Scène 3. Le petit salon de la maison de Tom, maintenant
encombré d'une multitude d'objets hétéroclites

2° souhait

Etre heureux

3° souhait

Faire le bonheur de l'humanité



Acte III

Scène 1. Le petit salon de Tom, recouvert de poussière.

Après-midi de printemps.

La vente aux enchères.

Scène 2. Un cimetière.

Une tombe ouverte, une pelle sur le côté.

Nuit sans lune. Atmosphère sinistre.

Scène 3. L'asile.

Epilogue

Personnages

Tom Rakewell, (ténor), le parfait libertin

Anne Truelove, (soprano), le véritable amour

Nick Shadow, (baryton), l'ombre du diable

Mother Goose (mezzo-soprano), Mère l'Oie

Baba la Turque (mezzo-soprano), personnage de cirque

Sellem (ténor), commissaire-priseur

Truelove (basse), père d'Anne.¹

Aux trois personnages principaux : Tom Rakewell, Anne Truelove et Nick Shadow, s'ajoutent :

- Mother Goose, la tenancière de la maison close où Tom s'initie au libertinage, dûment chapitré par Shadow ;
- Baba la Turque, femme à barbe dans un cirque, que Shadow arrive à convaincre Tom d'épouser ;
- Sellem, le commissaire-priseur chargé d'orchestrer la vente aux enchères des biens de Tom, ruiné par les entreprises douteuses de Shadow ;
- Truelove, le père d'Anne, voix de la raison que Tom refuse d'entendre.
- Le chœur, figurant tour à tour le personnel de Mother Goose, les admirateurs de Baba la Turque, les acheteurs de la vente aux enchères, et les tristes compagnons de l'asile de fous où Tom terminera sa vie, tient naturellement une part importante dans le drame.

¹ Selon la coutume des opéras anglais du XVIII^e siècle, les personnages portent des noms qui les caractérisent.



Dès le départ, les données d'origine sont transformées. Le Tom Rakewell de Hogarth est snob, égoïste et lâche (il abandonne la jeune fille qu'il a séduite, avec laquelle il a eu un enfant), fasciné par le pouvoir de l'argent qu'il va dilapider jusqu'à être jeté en prison pour dettes, et devenir aliéné.

Le Tom Rakewell d'Auden et Stravinski est un être faible, plus faible qu'égoïste, naïf et crédule, anti-héros incapable de résister à la tentation, et manipulé d'emblée par le personnage maléfique de Shadow qui, sorti de nulle part, se fera le grand ordonnateur du désordre moral de son « maître ». Notons que Shadow (l'ombre) est un personnage inventé par les deux partenaires – le poète et le compositeur – chez lesquels le problème du mal représente une donnée fondamentale de leurs interrogations existentielles respectives. Notons également que le Tom Rakewell d'Auden et Stravinski ne cessera pas d'aimer la fidèle Anne, malgré sa propre infidélité. Anne restera toujours à ses yeux l'incarnation du bien – opposée dans l'opéra à la puissance du mal, figurée par Shadow. Le sujet de l'œuvre se déplace de ce fait sur le problème de la tentation et de la culpabilité, dont on sait qu'il préoccupait beaucoup Auden.

Le livret d'Auden est d'une remarquable tenue dramatique et d'une extrême richesse. En effet, autour de la trame – banale, somme toute - de la déchéance d'un libertin, se greffent une multitude de thèmes auxquels accrocher la réflexion, qui dépassent de beaucoup la simple fable morale que présentent les gravures de Hogarth.

La première scène de **l'acte I** constitue, très classiquement, une scène de présentation : les amoureux, dans un cadre champêtre et printanier y chantent leur amour, qu'ils croient de bonne foi, éternel. Mais Tom ne tarde pas à montrer sa vraie nature : présomptueux, immature, il refuse avec hauteur les propositions de travail que lui fait son futur beau-père, et sous le prétexte fallacieux que chacun de nous est prédestiné, s'abandonne aux lois fantaisistes de la Fortune en formulant son premier souhait : **être riche**. Apparaît alors, comme par un coup de baguette magique, l'inquiétant Shadow, lui annonçant que la mort d'un lointain oncle d'Amérique fait justement de lui un riche héritier. Il s'offre à devenir son valet, comme il le fut, dit-il, pour son oncle. Pour le salaire, on verra plus tard. Mais pour le moment, il est urgent de partir pour Londres régler les détails de l'affaire.

La seconde scène se situe à Londres, où Shadow s'est empressé de faire connaître à Tom la maison close de Mother Goose. Il le prie d'y réciter le catéchisme du parfait libertin qu'il vient de lui enseigner, ce que Tom fait docilement, mais sans réelle conviction. Chaque question – qu'est-ce que « faire son devoir envers soi-même », que veut dire « prendre la Nature pour guide », comment définir la Beauté, qu'est-ce que le Plaisir – appelle la réponse attendue, mais lorsqu'il est interrogé sur ce qu'est l'amour, Tom se rebelle et veut s'échapper. Shadow, maître du temps, recule d'une heure le coucou qui préside aux ébats de l'assemblée, ce qui retient Tom. Il expose alors publiquement son remords et son regret d'avoir trahi Anne. Sa très mélancolique Cavatine tient l'assemblée des jeunes protégées de Mother Goose sous le charme. Mother Goose elle-même réclame, en tant qu'aînée, le privilège de l'initier aux joies de la chair. Cette initiation est saluée par une ronde populaire allègre, un de ces « nonsense » (plus sensé qu'on ne veut le croire) qu'affectionnent particulièrement les Anglais, un « cadeau » d'Auden dont Stravinski s'est déclaré enchanté.²

² « ...quant à notre collaboration, il a écrit « des paroles pour la musique » et je me demande quel poète depuis les élisabéthains a pu faire à un compositeur un don de soi plus beau que la danse « Lanterloo » de notre opéra. »

Extrait d'un documentaire télévisé de la BBC sur W. Auden. Reproduit d'après Paul Griffiths : *I. Stravinski, The Rake's Progress*. Cambridge University Press, 1982.

La récitation du « catéchisme » du parfait libertin est clairement une parodie de la récitation du « vrai » catéchisme, tant musicalement que théâtralement, menée par un Shadow prêcheur et une Mother Goose officiante. La scène, d'un comique grinçant, se termine sur ces paroles annonciatrices de l'un des sens possibles de l'opéra, proférées par un Shadow cyniquement lucide :

« Faites de beaux rêves, mon maître.

Songes sont mensonges.

Mais rêvez, car au réveil, c'est la mort. »

La troisième scène nous ramène dans le jardin de Truelove, par une nuit d'automne, éclairée par la pleine lune. Pas de nouvelles de Tom depuis six mois. Anne est inquiète et partagée entre son désir de rester auprès de son père ou de partir à la recherche de Tom, dans ce Londres qu'elle ne connaît pas, mais où elle est sûre de pouvoir le retrouver. Elle partira, mais non sans l'avoir confié auparavant à la lune, dont la lumière froide ne saurait être plus froide que le cœur de Tom.

Le **second acte**, l'acte capital où se scelle le destin de Tom, se passe entièrement dans sa maison londonienne ou dans la rue, devant sa porte.

La première scène le montre prenant son petit déjeuner, agacé par le bruit de la rue. Profondément déçu par sa vie de débauché, dont il détaille tous les aspects, il se sent seul, le cœur vide, et remâche son indignité par rapport à Anne. La lumière brille dans la ville, mais l'obscurité habite son cœur : comment faire pour **être heureux** ? C'est là son second souhait.

Shadow détient la solution : agir en vrai libertin. Puisque tous les hommes sont esclaves ou de leurs désirs, ou de la vertu, seul peut se dire libre (donc heureux) celui qui se délivre de cet esclavage et ne se soumet pas à la morale courante. Pourquoi Tom n'épouserait-il pas Baba la Turque, artiste de cirque adorée du public, munie par la nature d'une barbe généreuse ? Il ne l'aime pas, ne la désire pas, rien ne le lie à elle : il prouvera ainsi qu'il agit en homme totalement libre (donc heureux !).

Après un moment de stupéfaction, Tom, séduit par l'argumentation fallacieuse de Shadow, persuadé que ce coup d'éclat lui apportera, avec la gloire, une renommée plus précieuse que tout attachement véritable, part d'un énorme rire et accepte sa proposition.

La seconde scène, qui se passe dans la rue, devant la maison de Tom, est, en même temps que le centre de l'œuvre, le moment central d'un drame peut-être encore rattrapable. En effet, Anne, qui a réussi à trouver la maison de Tom, assiste à l'arrivée de Baba, majestueusement installée dans une chaise à porteurs d'où sort Tom. Les deux jeunes gens ne se sont pas revus depuis plusieurs mois. D'abord embarrassé par la présence d'Anne, Tom lui décrit tous les périls qu'elle court à Londres, la presse de repartir chez elle, et c'est au moment où il est sur le point de céder à la noblesse et la pureté de l'amour d'Anne et s'apprête à la suivre - à faire retour sur ses actes - que se manifeste Baba, impatiente d'être dignement accompagnée dans la maison. Il est trop tard : les dés en sont jetés, Baba est sa femme, et il ne se dérobera pas à son devoir d'homme du monde. Le trio qui les unit - ou plutôt les sépare -, chacun chantant pour soi, est un modèle de contrepoint vocal. Entre une double haie de valets chamarrés, le couple pénètre solennellement dans la maison, au son d'une marche majestueuse soulignant comiquement l'absurdité de la situation.

La troisième scène de l'acte se passe à nouveau dans le petit salon de la maison de Tom, maintenant encombré d'une multitude d'objets hétéroclites, cadeaux offerts autrefois à Baba par ses multiples admirateurs. Le bonheur promis par Shadow n'est pas au rendez-vous. Le bavardage intarissable de Baba insupporte Tom, et encore davantage la crise de jalousie qu'elle lui fait subir. Excédé, il la fait taire en lui jetant une nappe sur la tête. Brusquement interrompue, niée, elle n'est plus qu'un objet parmi tous les objets parsemant la pièce. A nouveau seul, Tom n'a plus à sa disposition qu'un seul remède : dormir, et rêver ce que la réalité lui refuse.

La foi toute récente au « progrès » qu'autorisent les découvertes scientifiques contemporaines, alimentée par la philosophie des Lumières qui imagine le monde futur comme un monde tout-puissant, capable de s'aligner sur la toute-puissance de Dieu, nourrit chez Tom le rêve d'une machine qui pourrait transformer les pierres en pain, et par là **faire le bonheur de l'humanité**, en éradiquant définitivement la faim et la misère sociales. Lorsque Shadow présente à Tom la copie exacte de l'objet dont il a rêvé, son enthousiasme n'a pas de bornes et il s'engouffre dans le piège préparé par son « protecteur » avec la naïveté et la crédulité qui lui sont familières. La commercialisation de la « machine à pain » sera naturellement un échec, et conduira bien évidemment Tom à la faillite et à la ruine.

Faillite et ruine qui précipitent le spectateur de l'Acte III dans trois univers totalement différents et de plus en plus fantasmagoriques.

Nous nous retrouvons, pour la première scène, dans le petit salon de Tom, maintenant recouvert de poussière. Tous les objets de la maison vont être vendus aux enchères, ce qui donne lieu à une scène irrésistible de drôlerie et de vivacité, prenant comme cible la bêtise d'une humanité prête à faire foi à toutes les rumeurs et à les répandre sans examen. Baba – prise pour l'un des objets à vendre, se réveille de son long sommeil -, et se découvre comme une femme de caractère, mais aussi une femme de cœur, généreuse et compréhensive : elle s'efface devant Anne, et la persuade que, grâce à son amour, elle peut encore sauver Tom. Quant à elle, elle retournera sur les planches, où l'attend son fidèle public.



Mais où ont disparu Tom et Shadow ? Fuyant les créanciers, les voilà parcourant les rues en chantant un « *ballad tune* », chant populaire anglais analogue à ce que les Français appelaient un « timbre » sur lequel on adapte des textes différents (« sur l'air de... »). Il n'en faut pas plus pour qu'Anne se précipite à leur poursuite. Cette première scène se termine dans une joyeuse atmosphère de comédie musicale, genre musical que Stravinski découvrait dans l'Amérique des années 40, et auquel il est fait ici une allusion fort réussie.

La deuxième scène, préparée par un Prélude rampant et angoissant, est la fameuse scène du cimetière, que l'on a souvent rapprochée – à tort, me semble-t-il, tant les situations sont différentes –, de la scène du cimetière de *Don Giovanni*. Shadow s'y montre impérieux, se découvrant à Tom comme étant le Malin, et lui réclamant, au bout d'un an et un jour de services, le salaire qui lui est dû : rien de moins que son âme. C'est sur l'air du « *ballad tune* » que Shadow tourmente un Tom terrifié. Ce qui donne à réfléchir sur le pathétique supposé de la scène. On sait par ailleurs Stravinski amateur de diables joueurs : c'est donc un jeu de cartes qui décidera du sort de Tom. Or, malgré la tricherie éhontée de Shadow, et contre toute attente, Tom gagne, inspiré par le pur amour qui le lie à Anne. Shadow, mauvais perdant, mais lié par les termes du jeu qu'il a lui-même institué, n'a plus comme ressource, avant de s'abîmer dans les Enfers, que de priver Tom de la raison.

C'est à l'asile de fous que, dans la très émouvante scène finale, Tom, se prenant pour Adonis, attend avec ferveur l'arrivée promise de sa Vénus. La « fable » d'Auden et Kallman n'a pas, on le voit, le caractère étroitement moralisateur de celle que racontent les gravures d'Hogarth. Transformée par les ajouts des deux librettistes, avec l'aval actif du compositeur, elle est devenue un conte philosophique riche en pistes de réflexion portant sur des thèmes universels.

Le mythe de Faust, aussi « dévoyé » qu'il soit par ces héros au petit pied que sont Shadow et Rakewell, est l'un de ceux qui n'ont cessé de fasciner poètes et musiciens. Stravinski en témoignait, dès 1918, avec *l'Histoire du soldat* et Auden, de son côté, livrait en 1941, dans sa *Lettre du Nouvel An*, une réflexion approfondie sur la nature du Tentateur, dont Shadow n'est que l'une des versions. Notons à ce propos que Stravinski comme Auden retrouvèrent l'un et l'autre, après une jeunesse plus occupée de gloire que de mysticisme, un sentiment d'appartenance profonde à leur religion, dont les traces sont très sensibles dans leur œuvre commune.

Par ailleurs, s'étant documenté sur les débuts de l'opéra anglais avant d'écrire le sien, Stravinski ne pouvait manquer de connaître le *Vénus et Adonis*, composé par John Blow dans les années 1680, dont il reprit, à sa façon, l'esprit. Pourquoi cet attachement au mythe, que l'on retrouve dans nombre d'œuvres de Stravinski ?³ Comme dans *Œdipus-Rex* ou *Perséphone*, qui soulèvent respectivement les thématiques du destin et de la compassion, le mythe semble offrir à Stravinski la possibilité de libérer, sous des dehors impersonnels, la charge de pitié attendrie qui l'anime pour l'humanité, qu'il se refuse à répandre inconsidérément. La berceuse que chante Anne/Vénus à son Tom/Adonis, enfin retrouvé dans l'asile de fous où il termine sa pauvre vie, en est un très touchant exemple. La thématique de la folie, enfin, pose une question cruciale : où se situe ce que nous percevons comme réel ? Tout ce que nous vivons n'est-il qu'illusion ?

C'est à une réflexion sur ces différents sujets qu'invite avec humour et distance, le bref Epilogue qui rassemble les 5 acteurs principaux s'adressant aux spectateurs devant le rideau. Il propose, sous l'apparence d'une banalité hâtive, de faire retour sur soi :

Bonnes gens, un instant encore :

Notre histoire est terminée

Mais il faut tirer la morale

De ce que vous avez vu

Depuis le lever du rideau.

³ Dans la légende, la déesse Vénus tombe follement amoureuse du bel Adonis, un simple humain. Elle est payée de retour, mais Adonis ne peut s'empêcher de s'adonner à la chasse, son divertissement favori. Il en revient un jour, mortellement blessé par un sanglier, et meurt dans les bras de sa bien-aimée.

La désinvolture avec laquelle chaque personnage tire sa propre morale de l'histoire, la légèreté avec laquelle il s'exprime, désamorcent ce qui pourrait sembler trop « édifiant » dans cette très sérieuse et folle histoire. Car enfin, que raconte-t-elle, si ce n'est la puissance d'un amour véritable en face du mal, et la rédemption tardive d'un être faible s'étant laissé tenter par les séductions du plaisir, abuser par une apologie de la transgression morale, tromper par les promesses de la science ?

On assimile généralement la brève fanfare qui sert de Prélude au *Rake's Progress* à l'ardente et juvénile Ouverture du premier opéra de l'histoire, l'*Orfeo* de Monteverdi. La fanfare de Stravinski n'excède pas 30 secondes : cette brièveté est-elle signe d'une révérence ou clin d'œil malicieux ? Est-ce un Prélude d'opéra ou une Ouverture de cirque ? Il suffit d'une infime différence de tempo et de couleur pour que l'on passe d'une représentation à l'autre. Cette histoire de déchéance, dans un environnement qui tourne progressivement à l'absurde, au cauchemar et à la folie, ne pourrait-elle être interprétée comme la métaphore du grand cirque qu'est le monde ? Et notamment du grand cirque qu'est le monde moderne, que la folie technologique entraîne inéluctablement vers des lendemains fort inquiétants ? Il serait bien dans la manière de Stravinski de l'observer sans pitié – tout en libérant, au dernier acte de l'ouvrage, la tendresse qui l'anime pour la faiblesse et la fragilité de l'humanité. L'ambiguïté du sens de cette œuvre est l'un des signes de sa grandeur – comme elle l'est de toutes les grandes œuvres, qui ne cessent d'être interrogées au fil du temps par metteurs en scène, critiques et spectateurs. Ce n'est pas là le moindre de ses « charmes ».

Considéré comme le dernier ouvrage de la période créatrice de Stravinski dénommée par les musicologues sa « période néoclassique », le *Rake* a été très critiqué, et ravalé au rang de pastiche sans inventivité à une époque où le jeune Boulez professait que toute musique qui ne fût pas sérielle devait être considérée comme inutile. Du reste Boulez était-il persuadé que le temps de l'opéra était forclos. Le succès qu'a récemment suscité l'opéra de George Benjamin, créé à Aix en 2012, *Written on skin*, dément évidemment cette affirmation.

Reste que l'opéra de Stravinski, de même que toutes ses œuvres de cette période, relève d'une esthétique tout autre que celle du souci de créer un nouveau langage. Laissons Stravinski lui-même répondre aux très nombreuses critiques qui lui furent adressées. Il le fit notamment dans un texte écrit à Paris, le 16 août 1964, et repris en anglais dans le « New York Knopf » en 1966 :

« (...) j'ai choisi de présenter The Rake dans le moule d'un opéra à numéros du XVIII^e siècle : la progression dramatique y dépend de la succession de morceaux séparés - récitatifs et airs, duos, trios, chœurs, interludes instrumentaux. Dans les premières scènes, le moule est, dans une certaine mesure, pré-gluckiste, dans le sens qu'il tend à resserrer le drame dans le recitativo secco, réservant les airs pour les moments de réflexion poétique. Ensuite, tandis que l'opéra se met en train, l'histoire se raconte, se joue presque entièrement dans la mélodie – par opposition au soi-disant Sprechgesang et à la mélodie infinie de Wagner, qui consiste en effet en un commentaire orchestral enveloppant un récitatif continu.

Puisque j'avais choisi une pièce au sujet historique, je décidai – et cela me semblait tout-à-fait naturel – d'assumer les conventions de l'époque à laquelle se situe l'action de l'opéra. Par conséquent, The Rake's Progress est une œuvre de conventions, étant entendu que ces conventions-là ont été condamnées par tous les cercles respectables (c'est-à-dire progressistes) comme étant lettre morte depuis longtemps. En les réutilisant aujourd'hui, je n'ai cependant pas cherché à les remettre au goût du jour ou à les rendre modernes – cela eût été contradictoire - en tous cas, je n'ai pas l'ambition d'être un réformateur (...)

Un compositeur peut-il en même temps regarder vers le passé et avancer droit devant lui ? Sans augurer de la réponse (qui est oui) à cette question académique – une question qui ne m’a pas troublé du tout pendant sa composition – je ne veux non plus en discuter à présent. Cependant le pas en arrière – ou du moins supposé tel – que constitue *The Rake*, va plus radicalement devant soi que certains opéras récents dits progressistes. Je demande plutôt à l’auditeur de suspendre la question, comme je l’ai fait moi-même pendant que je composais l’opéra, et de tenter de découvrir les qualités propres de cette œuvre, aussi exigeante que puisse sembler cette requête. Longtemps, *The Rake’s Progress* sembla n’avoir dû son existence qu’à des querelles de journalistes concernant : (a) la validité historique de l’approche ; et (b) la question du pastiche. 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 musique. »

On pourrait, bien sûr, s’occuper à repérer tous les « emprunts » faits par Stravinski à l’histoire de l’opéra, de Monteverdi à Bartok et à la comédie musicale américaine des années d’après-guerre. Car s’il y a imitations, elles ne se limitent pas à celles de Mozart. Mais y a-t-il imitations ? Je parlerais plus volontiers d’« idées » recueillies ici et là dans l’histoire de l’opéra, amalgamées et unifiées par la magie de son orchestration et la fermeté de son projet, dont on s’aperçoit vite que le dénombrement est une occupation futile. Chacune des pièces a sa raison d’être en fonction de l’évolution du drame, et l’introduction de la musique populaire (danse de *Lanterloo*, final de comédie musicale, *ballad tune*, *lullaby*) dégage l’œuvre de toute pesanteur idéologique et morale, l’allège en lui laissant la fraîcheur et l’innocence apparente du conte, dont le compositeur ne manque pas de retenir les aspects absurdes, fantasmagoriques voire horribles – ceux qu’adorent les enfants.

Comme le conte, *The Rake's Progress* peut se lire à tous les niveaux. Son écoute répétée est une source inépuisable de bonheurs. Je ne doute pas qu'entre les mains du metteur en scène Simon Mac Burney, qui nous avait régalié il y a quelques années d'une *Flûte enchantée* magique dans sa trivialité poétique, le conte philosophique de Stravinski ne nous soit rendu avec la même profondeur et la même poésie.

Christine Prost

Juillet 2017

Amis du Festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence : <http://amisdufestival-aix.org/>
Lettre d'information n° 8 du 1^{er} juillet 2017

Françoise Gautier et Olivier Braux :
francoise.lormant.gautier@gmail.com o.braux@orange.fr