

III. Journal de bord

Cycle des Métamorphoses :

Variétés

1. Du côté de Diane

Complément à l'intervention du 7 janvier 2021.

Par Olivier Braux

ACTÉON



Lorsqu'Hélène Moreau m'a demandé de m'occuper d'une des métamorphoses du cycle, je pense bien qu'elle se doutait que, n'étant spécialiste de près ou de loin ni de mythes grecs ni de poésie latine, j'aborderais la question en toute naïveté, en béotien, puisqu'aussi bien mon héros est natif de cette partie de la Grèce dont la ville principale est Thèbes qui nous ramène sur les traces d'Œdipe, notre beau souci de l'an passé. Soit dit en passant, le destin des deux personnages offre quelque ressemblance.

Pendant longtemps, Actéon, le chasseur changé en cerf par Diane qu'il a surprise nue, et dévoré par ses propres chiens, a pris pour moi la forme d'un air très étrange de l'opéra de Henry Purcell, *Didon et Énée*. C'est une « *Music for a while* », pour reprendre une expression du compositeur, musique qui peut sembler fortuite, puisqu'elle est chantée par une comparse dans le cadre mondain d'une partie de chasse. Ce pourrait être une énième variation sur une des *Métamorphoses* d'Ovide ; or cet air de cour crée, par la seule magie du son et du sens, un décor (la montagne solitaire signalée par le livret) et le théâtre. La mort du chasseur Actéon transformé en cerf et que ses propres chiens dévorent, ce *topos* qui aurait pu n'être qu'un

artifice culturel, devient l'augure fatal de l'impossibilité tragique de l'amour entre les deux héros ; avertissement sinistre : « *Here Acteon met his fate.* » (« *Ici Actéon rencontra son destin* »). Bien des choses sont remarquables dans cet air. D'abord c'est un *ground*. Et je suis heureux de pouvoir rattacher mon propos à celui de Christine Prost nous a montré dans le texte qu'elle a baptisé *Variations sur la métamorphose* en quoi cette forme anglaise de la chaconne a partie liée avec l'idée de métamorphose. Purcell privilégie cette forme dans les moments cruciaux de sa pièce (soupirs lancinants de Didon découvrant son amour pour Énée et célèbre lamento final de la reine expirante). A l'intérieur du *ground* qui nous occupe, l'ostinato en croches régulières du continuo suggère la course inexorable de la meute qui passe sous nos yeux et va se perdre pour l'hallali sanglant au bout de la merveilleuse ritournelle orchestrale qui pourrait aussi bien se poursuivre longtemps, si elle n'était marquée par un mouvement ascendant, comme dans un ultime sursaut avant que le corps du cerf enchanté ne s'effondre.

Henry Purcell - Dido and Aeneas - "Oft she visits this lone mountain..."

Anna Prohaska/Il Giardino armonico/Giovanni Antonini/2016



Le corps d'Actéon est dans l'iconographie celui d'un athlète nu, nu comme les héros de la guerre de Troie dans la statuaire antique ou, dans la peinture de la Renaissance et de la période baroque, le plus souvent habillé en guerrier, il porte le costume du guerrier romain.



Dans tous les cas, la musculature est puissante, l'attitude pour le moins virile. « *Il était une montagne pleine du sang des animaux tués* » écrit Ovide pour planter le décor ; « *Nos filets et*

nos armes ruissellent du sang des fauves »¹ ajoute le chasseur. Forme d'*hubris* précisément sur les terres de la déesse chasseresse qui porte à la taille mêmes flèches, cor et carquois que le jeune Béotien.

Ceux qui sont allés à Fontanellato, près de Parme, et ont vu les fresques du Parmesan auront certainement été frappés par une autre vision d'Actéon. Entre 1521 et 1524, aux alentours de sa vingtième année, Parmigianino (Le Parmesan) peint à fresque le décor d'une petite pièce d'un château du XV^{ème} siècle – la rocca de Sanvitale – qui appartient à un seigneur des environs de Parme. Il donne à la voûte l'aspect d'une pergola végétale animée de *putti* et ouvrant sur le ciel. Mais, loin de peindre un décor, il peint une histoire. Il représente le mythe d'Actéon, sa chasse, sa vision de Diane au bain, sa métamorphose en cerf et sa fin sous les dents de ses chiens. Premier coup de maître, s'il en fut, de l'Éros maniériste. Face à face élégant, ambigu et fatal, du masculin et du féminin. Celui-ci l'emportant sur celui-là. Et voilà le chasseur repu de sang transformé en cerf, mais doté de traits manifestement féminins.



Pour preuve, le vêtement qu'il porte n'est plus la cuirasse ; c'est même exactement le costume fait de croisements de tissus plissés que porte, dans une cartouche précédente, une nymphe pourchassée par deux chasseurs. Le cerf hérite des bras et des mains effilées de cette chasseresse. « *Assalitrice d'assalita* », dit la Donna Anna de Da Ponte, racontant la scène du harcèlement de Don Giovanni : « *d'assailie, je devins assillante* ». Actéon, c'est l'inversion de ce schéma, augmentée chez Le Parmesan d'un renversement sexuel.



¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction, présentation et annotations de Danièle ROBERT, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2001, pp.121-127.

La scène d'Actéon déchiré par ses chiens est ici privée de violence et même de mouvement : c'est une tragédie immobile, un portrait de groupe empreint d'une infinie douceur. Les chiens ont manifestement reconnu leur maître sous le cuir de l'animal qu'ils ont appris à traquer et acculer à la mort. Des giclées de sang prouvent qu'ils le mordent, et pourtant les deux qui l'attaquent par le poitrail semblent le regarder amoureusement, tandis que celui qui doit s'attaquer à son arrière-train semble arrêté par un pieux respect. Le cervidé n'a pas l'air de souffrir, mais plutôt de s'offrir.

On songe au corps martyrisé de Saint-Sébastien, un corps à peine blessé, jamais abîmé par l'impact des flèches, seulement taché par quelques gouttes de sang. Et Gabriele D'Annunzio, dans le texte qu'il a fourni au génie musical de Claude Debussy a mis dans la bouche du saint ces mots : « *O archers, il faut que je meure, il faut que je meure. [...] Il faut que chacun tue son amour pour qu'il revive sept fois plus ardent. Or archers, archers, si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse encore, à mesure de fer ! [...] Celui qui plus profondément me blesse, plus profondément m'aime.* »²

On pourrait dire de l'Actéon du Parmesan ce que Baudelaire dit du Saint-Sébastien de Delacroix : que c'est « *une merveille non pas seulement comme peinture, c'est aussi un délice de tristesse.* »³



Une inscription tourne autour de la salle : « *Dis, ô déesse, pourquoi, si c'est le destin qui a conduit ici le malheureux Actéon, il a été donné comme nourriture à ses chiens. S'il est licite que les mortels soient punis lorsqu'ils commettent une faute, une telle colère ne convient pas aux dieux.* »

Alors pourquoi un tel châtiment et en quoi consiste le crime ? Alain Moreau⁴ s'est penché sur la question dans une communication intitulé tout à fait symptomatiquement *Actéon. La quête impossible des origines*. En amont des *Métamorphoses* latines, il a trouvé au moins deux

² Gabriele D'Annunzio, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, mystère composé en rythme français, Acte IV « Le laurier blessé ».

³ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques*, Classiques Garnier, 1986, p. 339.

⁴ Alain MOREAU, *Actéon. La quête impossible des origines*, in *Héros et héroïnes dans les mythes et cultes grecs*, Presses universitaires de Liège, 200, pp. 167-184.

explications : voyeurisme patenté et transgression sur le domaine divin. Mais l'Actéon d'Ovide n'est ni le voyeur juché sur un arbre pour épier la déesse au bain que trahit son reflet dans l'eau de la source, ni le présomptueux se vantant d'être plus grand chasseur qu'Artémis, *hubris* coupable de châtement divin.

Et ici m'est revenu en mémoire une assertion de Chesterton : l'homme ordinaire « *est plus soucieux de vérité que de logique. S'il voit deux vérités en apparente contradiction, il les adopte toutes deux avec leurs contradictions. [...] C'est ainsi qu'il a toujours cru à quelque chose comme le destin et à quelque chose comme le libre arbitre.* »⁵

« *Si tu cherches bien, écrit Ovide, tu trouveras ici un coup du sort, non un crime* ». On pense à Œdipe. Si la montagne est « *pleine du sang des animaux tués* » et que les armes « *ruissellent du sang des fauves* », une telle hécatombe ne peut incomber au seul Actéon qui chasse en nombreuse compagnie ; au reste, c'est lui qui décide d'une trêve au mitan de la journée. Le jeune homme avance dans la montagne « *sans but précis* » et lorsqu'il pénètre dans le lieu sacré, Ovide ne signale même pas qu'il a vu la déesse.



Au contraire, le texte précise : « *à la vue de cet homme, les nymphes qui étaient nue, se frappèrent la poitrine et emplirent le bois entier de hurlements soudains* ». Dans la suite du récit, Actéon n'existe pas comme homme et ne reprend vie qu'une fois métamorphosé en cerf. Diane le métamorphose, faute de pouvoir le tuer (« *n'ayant pas à portée de mains les flèches qu'elle eût voulu* »).



⁵ Gilbert Keith CHESTERTON (1874-1936)

Le Béotien que je suis, frère d'Actéon, ne peut manquer d'apercevoir dans le texte d'Ovide le terrible filigrane du hashtag #Me Too dans sa manifestation la plus radicale. L'homme est un chasseur et un meurtrier par nature. Il faut le neutraliser.

La première chose que les humains changés en animaux cherchent à faire, c'est se plaindre de la punition divine. Mais lo changée en génisse craint de mugir et Actéon n'a plus de voix. Dans une pastorale représentée en 1683, Marc-Antoine Charpentier a cherché à rendre ce passage pathétique de l'extinction d'une voix humaine au silence de la bête. Ce sont les instruments qui à la place du chasseur émettent une longue plainte.

Marc-Antoine Charpentier - Actéon - "Mon cœur autrefois intrépide..."

Philippe Gagné/Atelier de musique baroque de l'Université de Montréal/Luc Beauséjour/2017

L'histoire d'Actéon me renvoie encore à deux musiques enchanteresses : la 1^{ère} Symphonie de Gustav Mahler et la *Cantata profana* de Béla Bartók.

Un père avait neuf fils, beaux et vigoureux. Il ne leur apprend qu'à chasser le cerf. Un jour, poursuivant une harde, ils se perdent dans une forêt et sont changés en cerfs. Le père part à leur recherche. Arrivé près d'une source, il trouve neuf cerfs et pointe son fusil sur le chef de la harde qui s'écrie : « *Cher père, ne nous mets pas en joue, sans quoi nous t'empalerions sur nos ramures et tu irais t'écraser, déchiqueté, sur les rocs acérés.* » « *Revenez, mes bien-aimés, supplie le père, auprès de votre mère désespérée.* » Mais le fils préféré répond : « *Nos bois ne passeront pas de porte, nos corps gracieux ne porteront plus de vêtements, nous ne boirons qu'aux sources fraîches.* »

Tel est l'acte de foi de Béla Bartók en une liberté absolue, rompant définitivement avec le passé par une transformation de nature irréversible. On y verra un credo écologique et on aura raison. *Le Mandarin merveilleux* de Bartók atteste de son rejet des métropoles corrompues et violentes ; on pourra aussi y entendre un plaidoyer politique, au moment où le Régent Horthy met la Hongrie sous une chape de plomb.

Dans son premier essai symphonique, Mahler a écrit un troisième mouvement fascinant initié par un solo de contrebasse sur la chanson *Frère Jacques*. « *L'idée de ce morceau est venue à l'auteur par l'intermédiaire d'une gravure parodique [...] intitulée Les Funérailles du chasseur* »⁶ Les animaux de la forêt, lièvres, chats, hiboux, corbeaux accompagnent le cercueil. Mahler précise que les cerfs suivent le cortège avec des mines maniérées et que le morceau est « *d'une atmosphère tantôt ironiquement gaie, tantôt inquiétante* ».

⁶ Programme des concerts du 28 octobre 1893 à Hambourg et du 3 juin 1894 à Weimar.



Syndrome de Stockholm ? Je ne trancherai pas, tant le délice de ces métamorphoses tient à leur ambiguïté.

Et l'ironie de Mahler nous entraîne vers le renversement carnavalesque :

« Vous voulez de l'épopée, dit le poète à ses contemporains, je peux vous en donner mais je vous apprendrai que je ne suis pas un clone de Virgile ; vous voulez vibrer de plaisir, frémir d'horreur, être transportés d'admiration ; je sais comment vous procurer tout cela en vous racontant des histoires extraordinaires, mais je vous indiquerai aussi la distance, l'humour, l'ironie, le détachement ; vous voulez vous installer dans le confort d'une tradition rassurante parce que immuable, je vous apprendrai que tout change, fluctue, se renverse et se renouvelle, que tout est remise en question ; vous voulez des modèles de force, de puissance, d'invincibilité, des images positives, je vous montrerai la faiblesse, la défaite, le désarroi, la révolte ; vous voulez de vastes panoramas que le regard embrasse, j'attirerai votre attention sur le tout petit élément qui bouleverse l'ensemble et crée un autre ordre, une autre vérité. » (Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagasse, Verduer, 1999, p. 30.)

Offenbach - Orphée aux enfers - Couplets de Diane

Liliane Berton/Orchestre des Concerts Lamoureux/Jules Gressier/1953

J'ai gardé le meilleur pour la fin. Si Ovide fait d'Actéon un simple jouet du sort, *« aux prises avec les forces qui nous surveillent de l'autre côté de la mort »*⁷, on voudra y voir la fable de la beauté provoquant la mort de celui qui la **voit**. Sémélé, Phaéton, tant d'autres mourront de s'être approchés de la divinité. Dans le cas d'Actéon, c'est la beauté dont la révélation absolue provoque la mort. Et puisque la beauté est pour nous musicale, j'emprunterai au Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été* sa traduction sonore : *« Such sweet thunder »* (*« un si doux tonnerre »*). Me replongeant dans la première scène du quatrième acte, je lis ceci dans la bouche d'Hippolyte, la reine des Amazones :

⁷ Jean COCTEAU, *Œdipus Rex*, Prologue de l'opéra-oratorio en deux actes d'après Sophocle, 1927.

*I was with Hercules and Cadmus once
When in a wood of Crete they bayed the bear
With hounds of Sparta. Never did I hear
Such gallant chiding ; for besides the groves,
The skies, the fountains, every region near
Seemed all one mutual cry. I never heard
So musical a discord, **such sweet thunder.***

« *Such sweet thunder* », c'est l'expression ineffable de la jouissance. Elle exprime donc sur un mode acoustique et musical l'idée de l'ouïe qui jouit. Ici le charivari devient une forme d'harmonie, notion chère à Pythagore qui intervient au Livre XV des *Métamorphoses* d'Ovide (vers 60 et suivants) pour expliquer ce qu'est la métempsychose ou réincarnation de l'âme après la mort. Pour Pythagore, toute harmonie est d'ordre musical puisqu'elle relève du « nombre d'or » et de l'accord parfait entre les nombres.

Les Amis du Festival, 7 janvier 2021

2. Du côté des eaux vives, Aréthuse

Complément à l'intervention du 14 janvier 2021.

2.1 Roland Courtot : Aréthuse, géographie d'un mythe

Dans les trois niveaux de métamorphoses (animal, végétal, minéral) le plus dur serait le troisième, s'il n'y avait pas l'air et l'eau, et c'est ce dernier avatar qui échoit à Aréthuse : elle est bien emprisonnée dans la pierre, mais elle a pris la forme de l'eau, d'une source, qui jaillit des profondeurs, qui coule, désaltère les femmes et les hommes, représente la vie. Dans la statuaire des fleuves, la source est représentée par une amphore d'où s'écoule le liquide, d'où naît l'élément de la vie.

Les phénomènes hydrogéologiques liés à l'eau douce sont très fréquents sur les côtes de la Méditerranée septentrionale, car les roches calcaires sédimentaires sont très souvent présentes sur de grandes épaisseurs et forment des massifs littoraux affectés par l'érosion karstique. Les circulations d'eaux souterraines sont importantes entre des zones d'enfouissement (dolines, poljés, pertes, ponors, et des zones de résurgence, sources vauclusiennes, etc...Et c'est bien comme cela qu'on pourrait comprendre l'aventure d'Aréthuse : une eau qui disparaît, s'enfouit dans la terre, puis va réapparaître à de grandes distances, pour y jouer un rôle bénéfique ; les réseaux karstiques ont en effet un grand intérêt pour la régulation des cours d'eau et donc pour la vie humaine car ce sont des

lieux de stockage, des réservoirs hydrogéologiques . La Provence en est un exemple bien connu.

Mais le mythe d'Aréthuse est difficile à accepter géographiquement, car il repose sur une trajectoire, une fuite sous-marine à travers la mer Ionienne, dont les profondeurs sont rapidement supérieures à -2000 m, et dépassent -4000m au sud. Comment imaginer une circulation d'eau douce souterraine en dessous de la cuvette Ionienne entre la côte ouest du Péloponnèse et la côte est de la Sicile ? Le mythe évoque un écoulement d'eau douce qui se ferait au fond de la mer, dans la masse d'eau marine : comment cela se ferait-il sans mélange ?

La question posée ici est celle du rapport entre le mythe et le monde réel tel que la science géographique (dans ce cas) nous permet de le connaître : les faits rapportés par le conte correspondent-ils à une réalité possible, décrite ici par les sciences de la Terre en général, et la Géographie en particulier. Pour étudier l'itinéraire extraordinaire de la métamorphose de la nymphe, je considérerai successivement les trois lieux, les trois espaces parcourus, les trois moments de l'affaire : pour cela je ferai appel à la géographie physique, dont j'ai quelques connaissances, sans prétendre fournir une réponse à la question énoncée, qui met en jeu la façon dont l'être humain peut appréhender le naturel par le surnaturel.

1. Le bassin hydrographique de l'Alphée, lieu du drame : la poursuite dans les roseaux



F1 : Le bassin du fleuve Alphée

Le fleuve Alphée est le plus important du Péloponnèse (qui n'est pas connu pour ses grands fleuves !) : il récupère l'essentiel des eaux du versant ouest de l'épine dorsale de la presqu'île, qui en descendent sous forme de torrents de régime méditerranéen. Il nous faut donc trouver ici, dans la basse vallée de l'Alphée des phénomènes karstiques liés à l'érosion du même nom, qui se traduiraient par l'enfouissement des eaux de surface dans des réseaux souterrains. Les roches calcaires sont très présentes dans les massifs et les chaînes qui forment la partie montagneuse du bassin, et les réseaux karstiques y sont développés. Il s'agit en surface de formes d'amont, d'enfouissement des eaux, qui ressortent à l'aval des réseaux dans les vallées et sur les piémonts sous forme de sources résurgentes. Or dans la plaine littorale de l'Alphée, ce que nous cherchons pour Aréthuse, c'est une forme d'amont, une disparition souterraine... et non une forme d'aval, même s'il s'en trouve quelques-unes, parfois sous-marines.

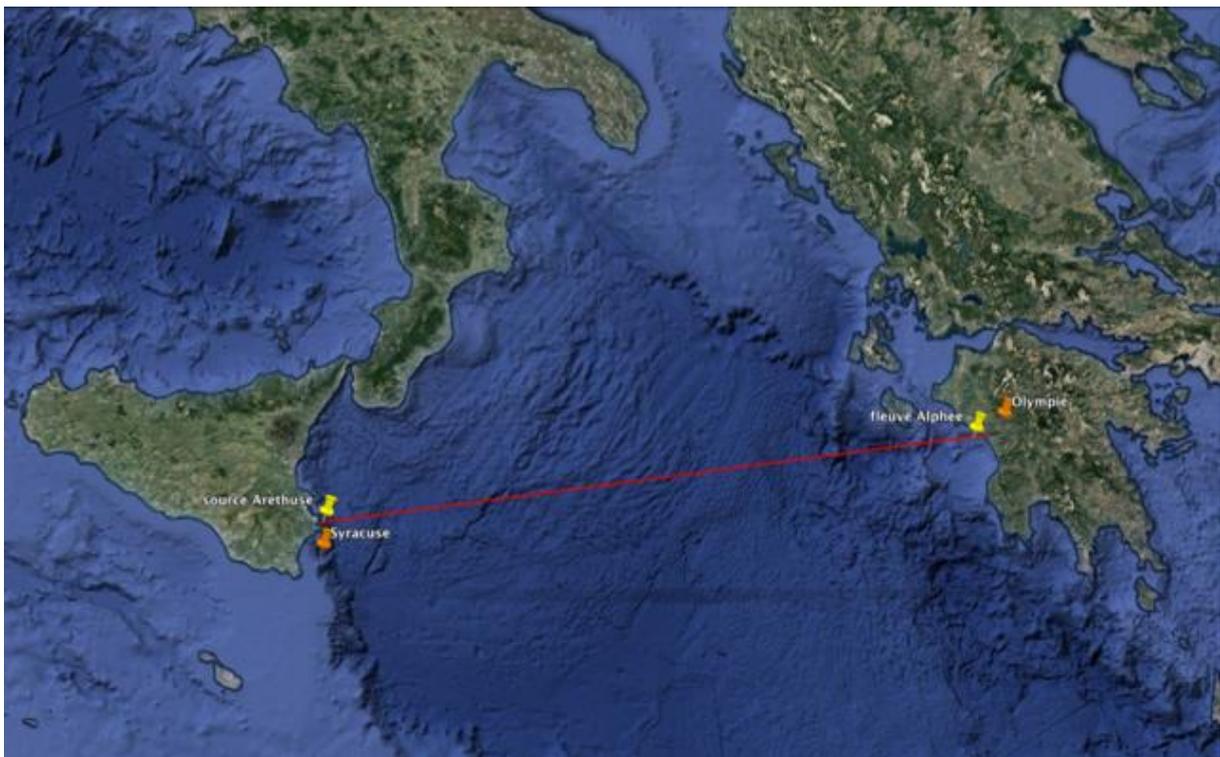




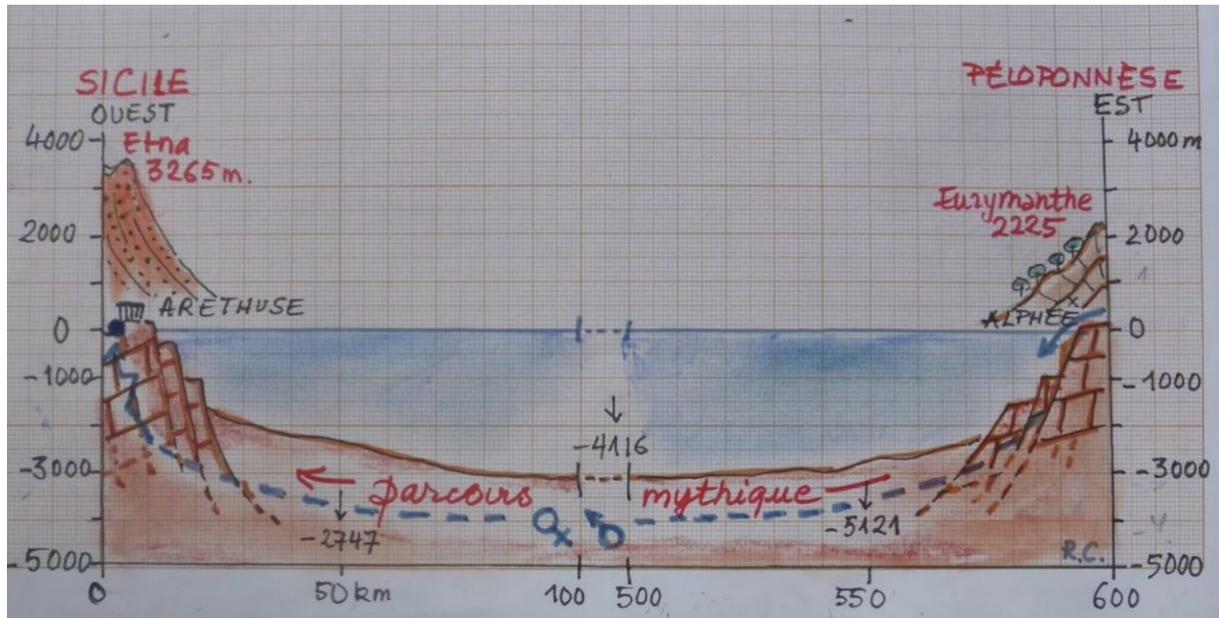
F2 et 3 (Source : streetview de Google earth)

L'Alphée photographié au pont qui le franchit au sud de la bourgade de Pyrgos, à quelques km de la mer : la première image est tournée vers l'amont, (vers Olympie), la seconde est tournée vers l'embouchure : les eaux sont limoneuses après des pluies de printemps, et les baignades des nymphes ont dû alors ressembler plus à des bains de boues qu'à autre chose...Par contre, les bancs de sable et les caches dans les roseaux étaient propices à d'autres jeux sous un grand ciel bleu...

2. La traversée sous-marine

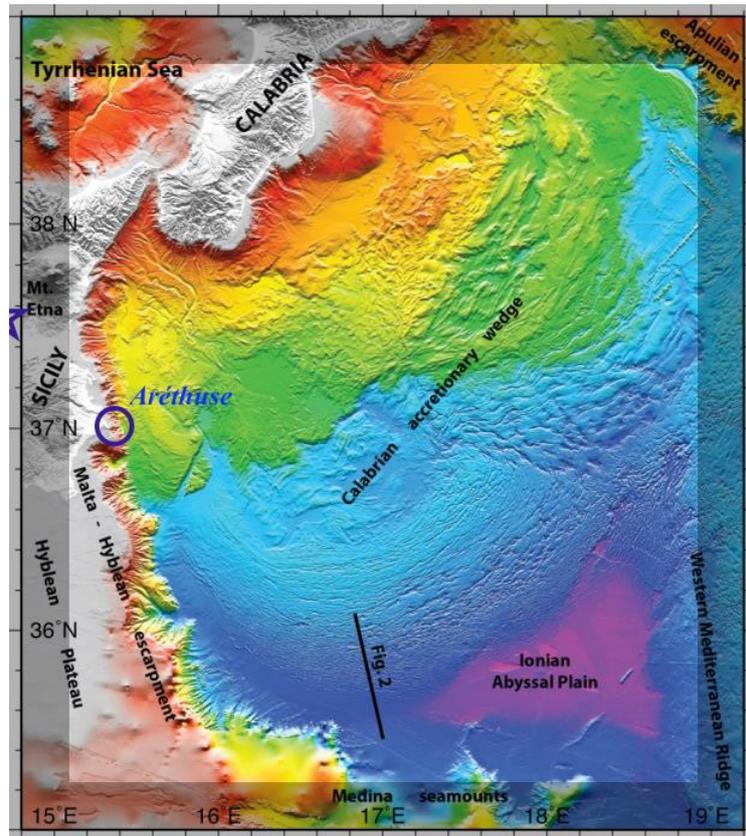


F4 : Le bassin Ionien, qui sépare le Péloponnèse et l'Épire de l'Italie du sud et de la Sicile est profond (jusqu'à plus de 3000m en son centre), et on compte 560 km de l'embouchure de l'Alphée à Syracuse sur l'île d'Ortygie : la course poursuite des deux protagonistes traverse le bassin d'est en ouest. Il est difficile d'imaginer que cette poursuite mythique ait pu prendre corps sur un réseau karstique sous-marin d'une telle ampleur et d'une telle profondeur.



F5 : L'itinéraire mythique de la poursuite « infernale » d'Aréthuse par Alphée au fond du bassin Ionien (dans l'eau ou dans la terre) vu en coupe (croquis R. Courtot)

a. Une fosse abyssale sismique



F 6 : Bathymétrie de la mer Ionienne côté Italie et Sicile : le bleu foncé à partir de – 2000m, maximum à -2116m dans la plaine abyssale, les terres émergées sont en blanc. La zone de divergence des plaques africaine (chevauchante) et eurasiatique (plongeante, d'où le coin d'accrétion de la Calabre) traverse d'Ouest en Est le Bassin ionien et en fait une des zones sismiques les plus actives de la Méditerranée.

(Source : campagnes océanographiques du CNRS France)

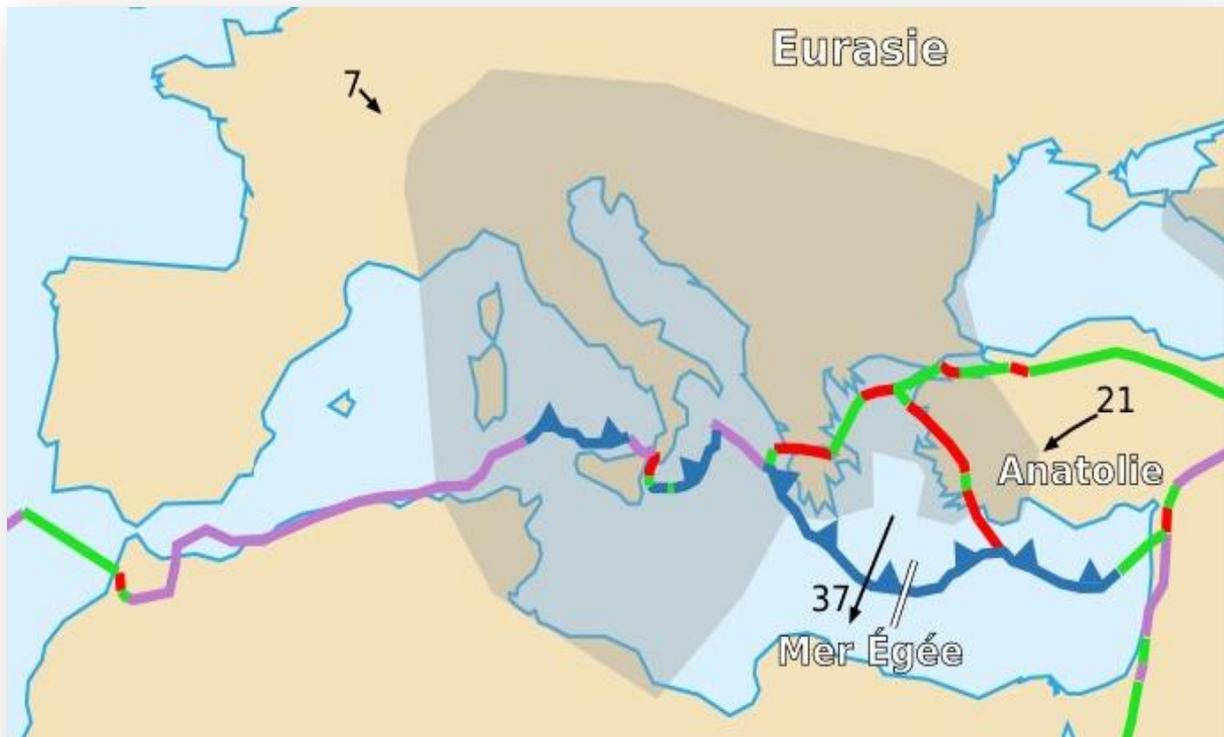
Ce bassin, encadré sur 3 côtés par des reliefs terrestres plissés et faillés (Péloponnèse, Italie du Sud, Sicile), présente un seul caractère favorable au mythe : les roches calcaires abondent dans les massifs encadrant comme partout autour de la Méditerranée, et les phénomènes karstiques côtiers, en particulier les sources résurgentes terrestres et sous-marines se rencontrent souvent, à proportion des réseaux karstiques qui se sont développés dans les reliefs calcaires littoraux (la science du karst a été développée par des observations dans les massifs de la péninsule des Balkans sur sa façade Adriatique, Slovénie en particulier).

Mais les autres caractères sont des obstacles difficilement surmontables : la profondeur et la sismicité.

* La première est abyssale, avec des profondeurs moyennes au-dessous de -2000m (deux maxima, - 4116 et -5121m).

* La seconde (qui est la cause de la première, est liée à la géographie de la tectonique des plaques. La Méditerranée est une fosse où la plaque Africaine repousse en se soulevant la plaque Eurasienne qui s'enfoncé, et la mer Ionienne est traversée par ce contact actif. C'est une des régions les plus

séismiques de la Méditerranée : le volcanisme est présent (Etna) et les tremblements de terre fréquents (Catane, 1169 ; Noto, 1693).



F 7 : Le contact des plaques Africaine et Eurasienne à travers la Méditerranée (et la fosse Ionienne)

b. Une Méditerranée asséchée

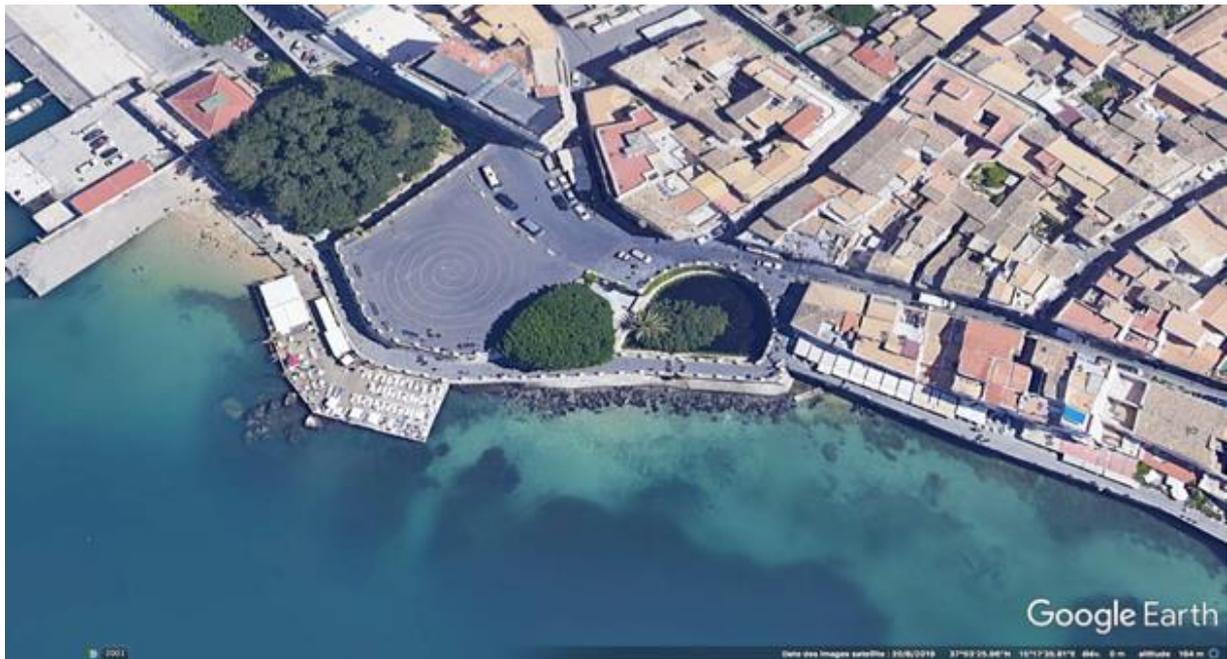
Curieusement un événement géophysique a provoqué la mise en place d'un paysage asséché au fond de la Méditerranée, et donc d'écoulements hydriques à l'air libre ou souterrains sur le fond de la mer. Mais cela se passait dans la deuxième moitié de l'ère tertiaire, à la fin de l'époque Miocène, c'est-à-dire entre 6 et 5,4 millions d'années (pendant 630 000ans au Messinien). La fermeture tectonique du détroit de Gibraltar a entraîné l'assèchement progressif de la Mer, qui est un bassin déficitaire (qui reçoit des terres encadrantes moins d'eau qu'elle n'en évapore) et reçoit le complément nécessaire de l'Océan Atlantique par le détroit de Gibraltar. Cette évaporation a provoqué le dépôt d'épaisses couches de sel sur le fond. Le niveau de base de tous les fleuves s'étant abaissé rapidement, l'érosion des eaux courante a repris fortement tout autour de la Mer, les fleuves se sont encaissés dans les grandes vallées, et dans les régions calcaires les réseaux karstiques se sont enfouis et approfondis. La réouverture de Gibraltar a rempli le bassin méditerranéen (on se croirait à l'école primaire, devant un problème de baignoire et de robinet !) et avec la remontée du niveau de base de l'érosion, celle-ci a été remplacée en de nombreux endroits par l'alluvionnement à la place du creusement. Et la Méditerranée, au fond de laquelle on aurait peut-être pu marcher à pied sec (?) a retrouvé son niveau aux alentours de 5,3 millions d'années av. JC.

Remarque : plus près de nous, plusieurs épisodes glaciaires ont fait varier aussi le niveau marin. Le stockage de l'eau terrestre dans les calottes et les banquises polaires, les inlandsis continentaux et les grands glaciers montagneux, a fait varier le niveau général des océans de quelques centaines de mètres, et cela a eu des conséquences sur les réseaux karstiques littoraux, en particulier sur les sources résurgentes côtières, qui ont pu changer d' emplacement par suite du retrait puis de l'avancée du niveau 0, selon leur position à l'aval du réseau karstique, qui fonctionne selon le principe des vases communicants.

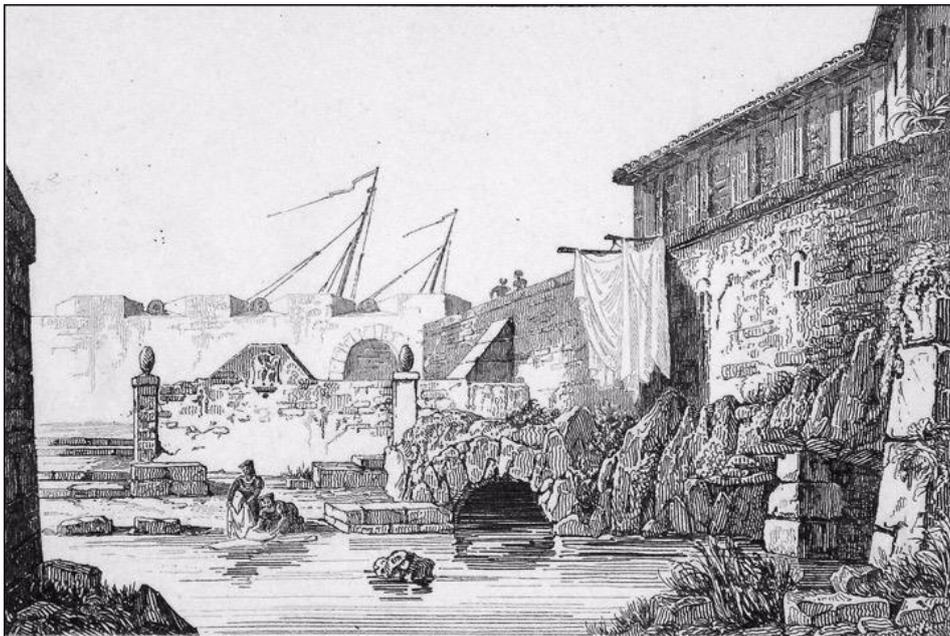
3. La remontée au jour : la fontaine Aréthuse à Syracuse



F8 : La presqu'île qui porte la ville historique est un bloc très fissuré et fracturé de calcaire détritique dans lequel l'eau douce des pluies, enfouie dans les affleurements calcaires voisins à l'ouest n'a pas eu de peine à se frayer un passage vers la surface au contact avec l'eau de mer qui, étant plus dense, repousse l'eau douce vers la sortie (par le phénomène du coin salé).



F9 : Curieuse photographie aérienne de Google earth : la ville paraît quasi vide, alors que le bassin de la source, en partie occupé par des papyrus, est toujours le punctum d'une grande affluence de population, qui vient y jeter des pièces de monnaie pour gagner quelques faveurs de la belle nymphe des eaux.



Gravure ancienne (19^e siècle, auteur inconnu, DR) qui montre que la source résurgente, avant d'être un élément décoratif du bord de la ville antique, avait des fonctions urbaines évidentes, en particulier de lavoir d'eau douce au bord de la mer ((Les 2 mâts d'un voilier au port apparaissent à l'arrière-plan de l'image).

Nous retrouvons ici une forme caractéristique d'un réseau hydrologique karstique à son aval : la résurgence de l'eau enfouie, après son parcours souterrain. La présence de la source est certainement

un élément qui a compté dans le choix des colons Corinthiens pour l'installation du port et l'intégration d'Ortygie dans le site de la ville de Syracuse : une rade profonde en partie fermée par une presqu'île rocheuse, de l'eau en abondance, en partie mobilisée par des sources karstiques (Aréthuse n'est pas la seule), des puits dans la nappe phréatique, puis des aqueducs à partir des rivières voisines. Tous aménagements qui allaient permettre le développement d'une cité représentative d'une civilisation urbaine où les équipements hydrauliques ont tenu une place de premier plan (cf. Sophie Collin-Bouffier, 1987)



Conclusion

Je la prendrai simplement dans l'article de Mme Cindy Clendenon (hydromythologue), qui traite en partie de « *La rivière Alphée et la source d'Aréthuse* » dans un article sur les mythes anciens et l'hydrogéologie moderne du karst (voir référence ci-dessous dans les sources bibliographiques, 2009) :

« L'histoire de la nymphe et source Arcadienne Aréthuse et du fleuve dieu Péloponnésien Alphée est peut-être le plus connu et géographiquement le plus étendu des contes de l'eau douce sous-marine »

...

« Bien que le déplacement des eaux douces souterraines à travers le fond karstifié d'une mer sur plus de quelques dizaines de km au large ne puisse jamais être scientifiquement démontré, des légendes apparemment imaginaires du déplacement d'eaux souterraines sur de longues distances sous-marines peuvent encourager les hydrogéologues à reconsidérer la distance qu'un aquifère bien isolé pourrait franchir dans un environnement sous-marin. A mesure que l'eau douce souterraine et sous-marine devient de plus en plus importante dans la connaissance de son déplacement et, par endroits, pour l'identification des ressources côtières d'eau douce potentiellement exploitable, les récits anciens des civilisations passées peuvent indiquer des sites méritant d'être étudiés à l'avenir.

Sources pour aller plus loin :

Cindy Clendenon Les mythes hydriques de la Grèce antique concernant le transfert sous-marin d'eau douce terrestre à travers les fonds marins des régions karstiques littorales. *Acta Carsologica*, 38/2-3 , 293-302, Postojna 2009

Collin-Bouffier Sophie. *L'alimentation en eau de la colonie grecque de Syracuse*. In : Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, tome 99, n° 2. 1987. pp. 661-691 ;

(https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_0223-5102_1987_num_99_2_1564.pdf)

(Références bibliographiques communiquées par Mr. Rémi Bosc, Directeur opérationnel de la société Arethusegeology)

2.2 Hélène Moreau : L'eau amoureuse : Ronsard interprète du mythe d'Alphée et d'Aréthuse

Aréthuse L'eau amoureuse

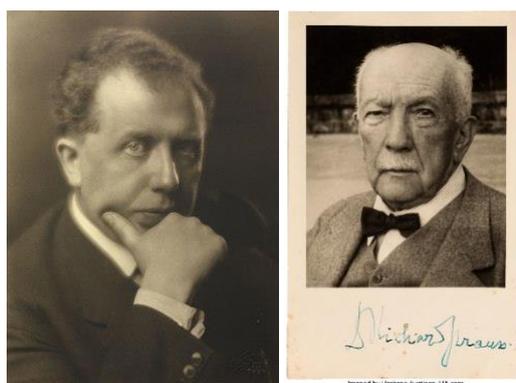
Cliquez sur le lien ci-dessus

3. Du côté de l'opéra : Richard Strauss

Complément à l'intervention du 21 janvier 2021.

LA MÉTAMORPHOSE DANS LES OPÉRAS DE RICHARD STRAUSS

Par Marcel Ditche

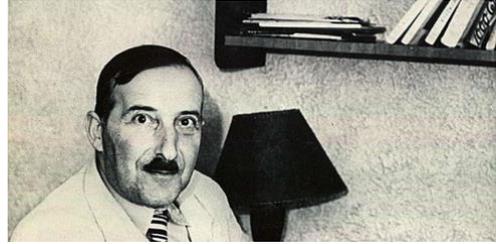


Joseph Gregor

Richard Strauss

Capitale dans les opéras composés sur les livrets d'Hofmannsthal, la métamorphose reste un thème au cœur des opéras réalisés par Strauss avec d'autres librettistes, après la mort d'Hofmannsthal, comme Joseph Gregor.

Deux opéras, *Daphné* et *L'amour de Danaé*, montrent que la réflexion de Strauss sur la métamorphose l'a occupé, jusqu'à la fin de sa carrière, avec acuité. Les deux œuvres forment une sorte de diptyque : à la tonalité sérieuse de *Daphné* s'oppose l'esthétique hybride de *L'amour de Danaé*, qui mêle le sérieux de Wagner au comique d'Offenbach.



Stefan Zweig

DAPHNÉ

Tragédie bucolique en 1 acte. Création à Dresde en 1938.

Livret de Joseph Gregor. Avec conseils, dans un échange de correspondance, de Strauss lui-même et de Stefan Zweig, qui en tant que Juif a été déclaré indésirable par le régime nazi. Les rapports de Strauss avec Joseph Gregor ont été souvent très durs et autoritaires : Strauss lui a imposé en particulier le finale.

INTRIGUE

L'action se déroule au pied de l'Olympe, le soir de la fête de Dionysos, fête de la fertilité, le jour du solstice d'été, fête donnée par le père de Daphné, Pénée.

Daphné (le laurier en grec) est une jeune nymphe, fille du fleuve/dieu Pénée et de Gaia, la terre. Elle n'aime que la nature, en particulier les arbres et le soleil, et refuse de se marier. Elle se montre totalement étrangère à la fête.

Sa beauté séduit deux amoureux, un humain et un dieu : son compagnon d'enfance, le berger Leucippe et le dieu du soleil Apollon. Ces amoureux usent tous deux d'un stratagème pour séduire Daphné : Leucippe se travestit en servante pour l'approcher et Apollon se présente comme un inconnu, sous le déguisement d'un berger, se faisant passer pour le frère disparu de Daphné. Tous deux réussissent ainsi à l'embrasser mais Daphné s'enfuit à chaque fois devant l'ardeur amoureuse de leur baiser.

L'identité des deux amoureux finit par se révéler et Daphné comprend qu'elle a été trompée par l'un et l'autre. Apollon, jaloux de Leucippe, le blesse mortellement d'une flèche lors d'une dispute.

Mais il comprend qu'il a contrevenu à sa nature divine en voulant conquérir Daphné et en tuant un mortel par amour pour elle. Il demande alors à Jupiter de pouvoir aimer Daphné, non sous sa forme humaine, mais métamorphosée en laurier. La jeune fille voit ainsi réalisé son vœu le plus cher, appartenir entièrement à la nature, et sous la forme du laurier participer au culte d'Apollon.



Paul Véronèse – Apollon et Daphné
(1560/1565)

Le retour à l'opéra mythologique antique, « la plus vraie de toutes les formes », selon Hofmannsthal, et l'importance du thème de la métamorphose dans *Daphné* apparaissent comme une sorte d'hommage au librettiste, de retour à la mythologie et à l'âge classique.

Depuis le récit fondateur d'Ovide, au livre 1 des *Métamorphoses*, l'histoire de Daphné et de sa métamorphose en laurier était devenue céléberrime dans tous les arts et le baroque au XVII^e siècle l'avait abondamment célébrée, comme l'illustre le fameux groupe du Bernin (1622/23). Daphné est avec Orphée l'un des premiers personnages du genre opératique : la *Daphné*, mise en musique par Péri (1597/98), mais perdue, et le livret de La Fontaine, resté sans musique, le montrent.

Le livret de Gregor adopte une autre version du récit que celle d'Ovide, qui n'évoque que la poursuite de Daphné par Apollon, sans faire intervenir le personnage de Leucippe. La version de la métamorphose sur laquelle se terminent le récit et l'opéra est également différente : chez Ovide, ce n'est pas Apollon qui demande à Jupiter de métamorphoser Daphné en laurier mais la jeune fille elle-même qui s'adresse à son père Pénéée, pour échapper à la poursuite et à l'étreinte d'Apollon. Celui-ci se contente de faire du laurier, que devient Daphné, son arbre. Dans l'opéra Apollon est lui-même l'objet d'une métamorphose.

Comme le récit d'Ovide, l'opéra de Strauss est tout entier orienté, polarisé vers la scène finale, sublime, de la métamorphose de Daphné, après l'évocation par Apollon de sa propre transformation.

LA MÉTAMORPHOSE D'APOLLON

L'opéra ne présente pas une métamorphose mais deux : celle de Daphné est précédée de celle d'Apollon, exprimée dans un long chant de renoncement.

Strauss a développé lui-même, dans une lettre, la signification de la métamorphose d'Apollon : « Apollon pêche contre sa propre nature divine en s'approchant de Daphné avec des sentiments dionysiaques. Daphné ressent cette infidélité à sa nature dans le baiser que le dieu lui donne et repousse ce dieu impur, être de nature et d'instinct. »

Le texte joue de l'opposition établie par Nietzsche entre le dionysiaque et l'apollinien : d'un côté l'ivresse, l'excès, la démesure, l'obscurité, l'instinct et les pulsions ; de l'autre l'ordre, l'harmonie, la mesure, la raison, la lumière, l'art, la musique.

Lors de la fête de Dionysos, qui a lieu à la tombée de la nuit, Apollon, le dieu, se laisse aller, s'abandonne aux mêmes instincts que Leucippe, l'homme, en poursuivant Daphné de ses désirs amoureux et en tuant ensuite par jalousie son rival. Il trahit ainsi sa nature divine, ce qui définit son identité. Mais il parvient, dans un itinéraire ascétique de renoncement, purificateur, à refouler sa tentation dionysiaque, à la surmonter pour accomplir sa nature propre. Il a pris conscience de sa démesure, de sa volonté de toute-puissance qui le poussait à abuser d'autrui. En Leucippe il tue une part de lui-même. Il s'excuse de son crime auprès de Dionysos puis associe Daphné à son culte divin. Le retour à l'ordre apollonien par élimination du chaos s'accomplit dans le geste final de demander à Jupiter de transformer Daphné en laurier.

Une trajectoire passant par une métamorphose qui montre que le caractère éclatant et lumineux d'Apollon est acquis, construit par la domination d'aspects nocturnes et terrifiants, présents chez lui. Mais l'apollinien l'emporte. On peut voir cependant une ambiguïté dans le fait qu'Apollon s'approprie symboliquement l'arbre, le laurier que devient Daphné : un substitut sublimé de la possession charnelle. C'est une forme d'union idéalisée par rapport à l'union amoureuse des corps, mais une forme d'appropriation quand même.

Sur le plan allégorique, Apollon peut illustrer le passage du créateur, de l'art, du dionysiaque à l'apollinien, aux principes esthétiques néo-classiques.



Bourdelle – Apollon et les Muses (1913)

LA MÉTAMORPHOSE DE DAPHNÉ

Daphné raconte la métamorphose d'une forme humaine, celle d'une jeune fille, en une forme végétale, un arbre et plus précisément un laurier, arbre toujours vert, ce qui lui donne l'immortalité.

Le corps de la jeune fille suscite le désir masculin (Leucippe et Apollon) mais elle le refuse. Le désir est suscité par la jeunesse et la beauté mais aussi par le dédain du corps féminin à plaire et à séduire. Une simplicité naturelle (cheveux non apprêtés, absence de soin de la parure), une pudeur, une réserve, une sauvagerie, qui rehaussent en fait le désir masculin. Une figure virginale qui a une force de séduction et exerce une fascination. Mais un refus du mariage, de l'éros, de la sexualité. Un refus, une peur de l'altérité : Daphné n'accepte que le même, comme Leucippe déguisé en servante, mais refuse la rencontre de l'autre. « Je te suivrai, seulement parce que tu es mon reflet » déclare-t-elle à Leucippe déguisé en servante.

La métamorphose végétale comporte une certaine douceur par rapport à la pétrification par exemple. L'arbre est en soi (Bachelard) une figure positive qui rassemble les deux polarités opposées de la terre et de l'air par ses racines, symbole de la stabilité, et ses branches/cime qui traduisent une poussée, un dynamisme, un élan vers le ciel. Le laurier ajoute à cette positivité par ses qualités naturelles : son feuillage toujours vert ou l'absence de fruit. Par ses valeurs culturelles aussi liées à Apollon : victoire, gloire, art.

La métamorphose de Daphné n'est pas sur le plan ontologique un changement total, l'aboutissement d'une évolution. C'est la réalisation de son nom (Daphné/laurier) et l'affirmation, l'accomplissement de son identité. Ce que Stefan Zweig affirme dans une lettre à Gregor : « La métamorphose finale de Daphné en arbre par Jupiter ne doit pas être un miracle subit, fortuit et arbitraire ; au contraire, il serait plus beau et plus logique que Jupiter exerçât par là un désir inconscient de Daphné, désir dont le spectateur aurait auparavant déjà vaguement pris conscience. Dès le début, il doit y avoir en elle une attitude de défense envers l'amour terrestre, une volonté de pureté, une volonté de s'unir à la nature et au divin. ». Daphné ne se métamorphose qu'en elle-même en refoulant l'irrationnel, la sexualité, la nuit.

La métamorphose de Daphné peut apparaître comme un triomphe glorieux : fusion dans la nature, triomphe sur le temps et l'Histoire par l'accès à l'éternité, affirmation des valeurs apolliniennes de l'ordre et de l'éclat, exprimées par la musique sublime du finale. L'image de la transformation et de l'éternisation en laurier peut être interprétée, sur le plan symbolique, comme un désir de pérenniser l'art, un art néo-classique, à un moment de mise en cause de la culture.

Mais on peut y découvrir des éléments d'ambiguïté. La métamorphose de Daphné est aussi une forme de régression : refus de l'autre, de la sexualité adulte par maintien dans l'enfance, retour à la mère (elle est fille de Gaïa, la terre), disparition du sujet par fusion dans la nature. La musique quitte le verbe puis la voix, avant le silence et le vide. Daphné ne se transforme pas, comme d'autres héroïnes, en triomphant de traumatismes néfastes à la rencontre avec autrui.

Deux traits distinguent cette fin de la métamorphose telle que conçue par Hofmannsthal. D'abord l'affirmation de la métamorphose par liquidation du bas au bénéfice du haut : la mort de Leucippe, le berger, écrasé et ignoré, sans que les dieux s'en soucient. On est à l'opposé de *La Femme sans ombre* en particulier. Ensuite l'isolement, la solitude de Daphné dans le finale, loin de toute société et de tout projet d'intégration dans une communauté. Strauss a refusé la fin chorale proposée d'abord par Gregor, sur les conseils de Zweig, dans laquelle les habitants des rives du Pénée contemplaient et

commentaient la métamorphose de Daphné, exprimant l'harmonie retrouvée avec la nature et entre les hommes. Dans la version définitive conçue par Strauss après discussions avec le chef d'orchestre Clemens Krauss, la transformation de Daphné est décrite par l'orchestre sur le chant sans paroles de l'héroïne : un retrait du monde et le refuge dans l'art et la nature, loin du monde et de l'Histoire, dans un exil intérieur. Certains critiques ont rapproché cette attitude de celle de Strauss lui-même, qui a composé *Daphné* après sa démission forcée de la présidence de la chambre culturelle du Reich.

La métamorphose finale de Daphné

La Fenice, 2006. Musique sublime : un des plus beaux finales de Strauss. Mais la mise en scène, très pauvre, montre le défi que constitue la représentation de la métamorphose en train de s'accomplir.

Stefan Anton Beck : direction

Paul Curran : mise en scène

June Anderson : Daphné

L'AMOUR DE DANAÉ

Répétition générale en 1944 ; création en 1952, après la mort de Strauss

Mythologie joyeuse en 3 actes.

Livret de Joseph Gregor, d'après une ébauche d'Hofmannsthal : *Danaé ou le mariage de raison* (1919)

INTRIGUE

Danaé est la fille du roi de l'île d'Eos, Pollux. Celui-ci est couvert de dettes et poursuivi par ses créanciers. C'est pourquoi il veut marier sa fille au roi de Lydie Midas qui passe pour l'homme le plus



Gustav Klimt – Danaé (1907)

riche du monde. Danaé a refusé jusque là tous les prétendants : fascinée par l'or, elle ne veut épouser qu'un homme riche.

Mais Jupiter est tombé amoureux de Danaé. Usant d'une métamorphose, il l'a visitée la nuit sous la forme d'une pluie d'or. Pour déjouer la surveillance de son épouse Junon, il a conclu un pacte avec un ânier nommé Midas : contre le pouvoir accordé à Midas de transformer en or tout ce qu'il touche, Jupiter usera de son apparence et de son identité pour séduire Danaé. Il est interdit en revanche à Midas de séduire lui-même Danaé.

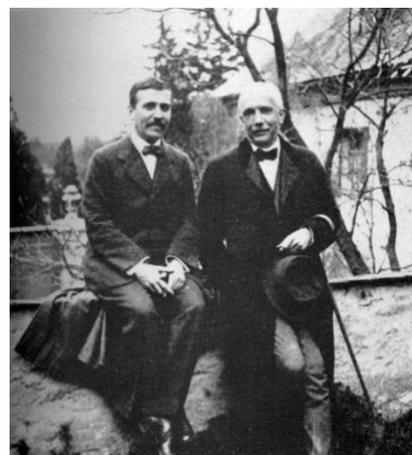
Midas se présente à la cour, chargé de présents d'or, en se faisant passer pour son serviteur Chrysopher, chargé d'annoncer l'arrivée de son maître. Malgré la simplicité de sa mise, il fait forte impression sur Danaé, qui regrette qu'il ne soit que le messager de son prétendant. Lorsque Jupiter, sous l'apparence de Midas, arrive, vêtu d'or, Danaé reconnaît en lui l'incarnation de son rêve de la pluie d'or mais ne peut oublier l'impression qu'a faite Chrysopher sur son cœur, ce qui suscite chez Jupiter, qui s'en est rendu compte, une violente jalousie.

Jupiter parti, Chrysopher essaie d'expliquer la situation à Danaé : il est le maître de l'or, sans être le prétendant qui est arrivé. Quand Chrysopher transforme tout ce qui meuble la chambre en or, Danaé est certaine d'être en présence de Midas. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre : Danaé est aussitôt transformée en statue d'or.

Midas, désespéré, maudit le pouvoir que lui a donné Jupiter. Les deux prétendants s'accordent pour laisser Danaé choisir l'amoureux de son choix : Jupiter lui offre or, temples, honneurs divins, Midas lui offre son amour humain et la pauvreté, car la rupture du pacte avec Jupiter entraîne la perte de son pouvoir. Danaé choisit Midas. Jupiter ne peut que pleurer son échec.

Danaé et Midas vont s'installer en Orient. Ils vivent dans une misérable cabane, Midas est redevenu ânier et a révélé à Danaé comment il était devenu riche après le pacte conclu avec Jupiter. Les dieux de l'Olympe se moquent de la mésaventure survenue à Jupiter. Il essaie alors une dernière fois de séduire Danaé, mais en vain : elle aime Midas, malgré sa pauvreté, et a renoncé à ses rêves d'or. Jupiter est contraint de renoncer à sa conquête et de reconnaître la grandeur de Danaé, sa fidélité, tandis qu'elle exprime sa gratitude pour la compréhension du dieu.

Un opéra peu connu et peu représenté mais qui peut connaître un regain d'intérêt dans la mesure où il rejoint ce que l'on appelle aujourd'hui l'esprit post-moderne, constitué par le mélange de styles et de registres, une esthétique de l'hybride, comme le montre le sous-titre : « mythologie joyeuse en 3 actes ». Un mélange de grand opéra et d'opérette ou revue musicale, de Wagner et d'Offenbach. Un opéra qui présente le thème de la métamorphose sur un ton à la fois sérieux et comique.



Le travail du librettiste a été rendu difficile par les très violentes critiques faites par Strauss qui lui reprochait de dénaturer l'ébauche d'Hofmannsthal. Des difficultés issues de l'ajout du personnage de Jupiter et donc d'une seconde intrigue par rapport à l'intrigue Danaé/Midas, avec des travestissements compliqués, de la fausse poésie, une grandiloquence poétique.

L'action apparaît en soi étonnante car elle associe deux personnages mythologiques connus mais mineurs, Danaé et Midas, qui dans la mythologie grecque n'intervenaient pas dans le même récit. Ils sont réunis ici par un point commun : l'amour de l'or. On y retrouve deux traits célèbres de l'histoire de Danaé et de Midas : la pluie d'or, forme sous laquelle Jupiter se manifeste à Danaé dans sa chambre, et le pouvoir accordé à Midas de transformer tout ce qu'il touche en or.

Avec l'introduction dans l'action de Jupiter, qui restait dans l'ébauche d'Hofmannsthal une force invisible et mystérieuse, la problématique de la métamorphose est traitée à travers deux personnages : Jupiter et Danaé.

LA MÉTAMORPHOSE DE JUPITER

La place prise dans l'action par Jupiter, contre la volonté initiale de Strauss, avait amené le compositeur à songer à intituler l'opéra : *Le dernier amour de Jupiter*.

Jupiter est lié à la métamorphose de plusieurs façons.

Il incarne tout d'abord le pouvoir de métamorphose. Le pacte conclu avec Midas est le résultat de la peur éprouvée par Jupiter de voir son épouse Junon, si elle l'apprenait, se venger de sa conquête potentielle, comme elle l'a fait déjà avec des conquêtes précédentes, comme Sémélé, Europa, Alcmène ou Léda, toutes quatre d'ailleurs présentes dans l'action et jalouses de Danaé. Les dieux ont un pouvoir de métamorphose des humains, une forme de pouvoir mystérieux et inquiétant. Pour conclure son pacte, Jupiter donne à Midas, conformément à son vœu, le pouvoir de métamorphoser tout ce qu'il touche en or. Une sorte de trafic du don de métamorphose. D'où la transformation de Danaé en statue d'or, démonstration de la face noire de ce pouvoir qui procure par ailleurs la richesse.

Jupiter a le pouvoir, comme tous les dieux, de se métamorphoser volontairement lui-même, de modifier son apparence en adoptant une autre forme, pouvoir dont il use abondamment pour se livrer à ses aventures amoureuses. De nombreux récits évoquent les diverses et étranges formes prises par Jupiter dans ses métamorphoses pour se livrer à ses conquêtes amoureuses : cygne avec Léda, taureau avec Europe, apparence de son mari Amphitryon pour Alcmène, nuage pour Sémélé. Dans le cas de Danaé, il la visite de nuit dans sa chambre sous la forme d'une pluie d'or, un rêve qu'elle raconte à sa servante. Il s'agit là de l'épisode le plus représenté en peinture du récit concernant Danaé. Cette métamorphose de Jupiter est parfaitement adaptée à la volupté de l'or qui habite Danaé et présente une interprétation érotique évidente.

Jupiter détient aussi le pouvoir de faire revenir un objet métamorphosé à sa forme d'origine, de procéder à une métamorphose inverse. La statue d'or que devient Danaé dans les bras de Midas retrouve ainsi sa forme humaine.

Jupiter connaît d'autre part un véritable processus de métamorphose intérieure.

Il incarne la toute puissance : il est le maître des dieux, c'est un séducteur invétéré qui use de la métamorphose pour parvenir à ses fins. Mais le texte lui fait perdre de sa grandeur, en fait une sorte de personnage d'opérette à la Offenbach, souvent pitoyable, comique ou dérisoire, plus que sérieux, comme il l'est dans son chant final. Face à ses anciennes conquêtes ou face à la cour qui le poursuit

jusqu'en Orient en le prenant pour Midas et en l'accusant de l'avoir frustrée de l'or attendu, il apparaît comme un charlatan qui fait songer au Jupiter des *Mouches* de Sartre : pour échapper aux courtisans, il réalise un dernier tour de magie en déversant sur eux une pluie d'or qui n'est qu'une triviale copie de celle dont rêvait Danaé au début de l'opéra.

Il apparaît à la fin comme un vieil homme, contraint de renoncer à la conquête de Danaé devant la fidélité de celle-ci à son amour pour Midas, dont la constance a exacerbé son désir. Il comprend que



ses aventures humaines ne sont que des fautes et des errements et qu'il doit y renoncer, comme le fait Apollon dans *Daphné*. Il doit reprendre un chemin solitaire, demeurer à l'écart, avec un regard calme et nostalgique sur le monde. Peut-être une image du créateur Strauss lui-même à la fin de sa carrière.

LA MÉTAMORPHOSE DE DANAÉ

Au début de l'opéra, Danaé est une jeune fille froide, frivole et capricieuse. Elle est fascinée par l'or et n'est prête à accepter le mariage qui lui est proposé avec Midas qu'en raison de sa richesse. Elle ne rêve que d'un prétendant qui lui apportera la « volupté de l'or ». D'où sa déception quand, après avoir rêvé de la pluie d'or, elle rencontre Midas ayant pris l'apparence d'un simple serviteur, Chrysopher.

Mais l'amour va triompher de l'or. Danaé est l'objet d'une double métamorphose. Elle est d'abord transformée en statue d'or lorsque Midas l'enlace, en raison du pouvoir accordé à celui-ci, à sa demande, par Jupiter. La statue rappelle la forme humaine mais la vie humaine est pétrifiée, minéralisée. Une forme de métamorphose angoissante : l'or tue l'humain Elle est ensuite l'objet d'une métamorphose inverse, ramenée à sa forme humaine originelle par Jupiter. Mais Danaé choisit l'amour contre la richesse. L'amour la guérit de sa vénération de l'or : elle aime Midas et non son or. Les valeurs morales, les liens profonds entre les êtres l'emportent sur la puissance aveuglante et corruptrice de l'or.

Le 3^e acte confirme la valeur du choix effectué par Danaé. Le couple vit éloigné du monde frelaté de la prétendue civilisation, dans une médiocrité dorée, souvent chantée par les poètes antiques : « Masure de Midas/Royaume de Danaé » Le bonheur conjugal est lié à la simplicité et à la pauvreté : le couple vit dans une cabane, Midas travaille, il est redevenu mulier, Danaé reste à la maison. L'échec de la dernière tentative de séduction de Jupiter confirme chez Danaé la découverte de l'amour véritable. Sa métamorphose consiste en un processus d'humanisation. La jeune fille froide est devenue sensible à l'amour. Elle a renoncé à sa passion de l'or, comme le montre le don qu'elle fait à Jupiter, lors de leur dernier entretien, de la broche d'or de ses cheveux, dernier souvenir de son goût passé. Cette

métamorphose de Danaé entraîne celle de Midas qui n'a plus besoin de la richesse matérielle, dont son vœu avait manifesté le désir, mais qui s'était transformée en malédiction. La véritable richesse est de l'ordre des sentiments et des valeurs humaines. Le couple humain l'emporte sur le dieu. Chacun des deux personnages du couple a connu un retournement de son rapport à autrui et au monde, dans une double métamorphose, où chacun agit sur l'autre.

Cette métamorphose s'inscrit dans une dimension sociale et historique, qui est quelque peu effacée par rapport à l'ébauche d'Hofmannsthal, mais tout de même sensible. On peut voir une opposition générationnelle entre Danaé et Midas et la société du père de Danaé. A cette cour, tout entière soumise aux fausses valeurs matérielles, économiques, mondaines, qui ne cherche qu'à subsister et se divertir, qui est à la fin la même qu'au début, s'oppose la génération suivante qui affronte l'avenir, aspire à une vie nouvelle, en proposant de nouvelles valeurs plus authentiques, comme le travail de Midas, et plus spirituelles aussi, comme le véritable amour.

L'Amour de Danaé - La métamorphose de Danaé en statue d'or

À partir de 1 :12 :39

Festival de Salzburg, 2016.

Danaé : Krassimira Stoyanova

Midas : Gerhard Siegel

Jupiter : Tomasz Konieczny

Franz Welser-Möst : direction

Alvis Hermanis : mise en scène

CONCLUSION

Après la mort d'Hofmannsthal, la réflexion de Strauss sur la métamorphose perd un peu en complexité et subtilité, comme le montre en particulier la relative simplicité de *L'amour de Danaé*. La dimension dramatique et spectaculaire, de l'action et de la musique, s'en trouve en revanche libérée.

Le rapport de forces entre librettiste et compositeur a changé. Gregor est loin d'avoir les qualités poétiques d'Hofmannsthal, il possède moins de prestige aussi. Strauss peut donc plus facilement lui imposer ses vues, comme il l'a fait pour le finale de *Daphné*.