

Francis CLAUDON¹

Hamlet et Don Quichotte

Résumé

En 1860 Ivan Tourguéniev prononce une conférence intitulée « Hamlet et Don Quichotte ». Dans ce texte Tourguéniev traite de la conception de l'homme et du monde qui se dégage de la pièce anglaise et du roman espagnol. Il a relevé aussi que les deux auteurs, leurs deux œuvres sont quasi contemporains. Mais l'interprétation philosophique et morale qu'il propose renvoie à la Russie tsariste et aux problèmes des réformes sous Alexandre II. Il existe, par exemple, un lien assez net entre la conférence et le roman *Pères et enfants*.

Pourtant Hamlet et Don Quichotte nous rappellent surtout la fortune européenne de ces deux mythes, tout particulièrement l'opéra *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas et le *Don Quichotte* (1910) de Massenet. Ils invitent aussi à ne pas oublier que, à l'époque du maniérisme et du baroque, Hamlet et Quichotte s'accompagnaient encore d'un troisième héros : le Dr. Faust que Marlowe a légué, après beaucoup de relais, au compositeur Gounod pour son célèbre *Faust* (1859).

Tout ceci renvoie au salon des Viardot, amis intimes de Tourguéniev. Il est probable que dans son commentaire des héros maniéristes et baroques Tourguéniev s'est inspiré également des travaux de Sismondi et de Louis Viardot. En d'autres termes, multiples sont les liens qui rapprochent l'Ouest et la Russie, la littérature et l'histoire de l'opéra français.

Mots-clés : Tourguéniev ; Hamlet ; Don Quichotte ; opéra ; comparatisme interdisciplinaire ; histoire littéraire internationale

Hamlet and Don Quixote Abstract

In the year 1860, Ivan Turgenev delivered a speech at a public reading entitled "Hamlet and Don Quixote". In it, he commented on the concept of man and world (*Weltanschauung*) which emerged from the English play and the Spanish novel. However, the philosophical and moral interpretation, which he proposed, referred to Tsarist Russia and the problems of the reforms under Alexander II. For example, there existed a clear link between the speech and Turgenev's novel *Fathers and Sons* („*Отцы и дети*“).

Hamlet and Don Quixote remind us mainly of the European fates of these two myths, especially the operas *Hamlet* (1868) by Ambroise Thomas and *Don Quixote* (1910) by Massenet. In the early period of Mannerism and Baroque, Hamlet and Don Quixote were accompanied by a third hero: Dr. Faustus, (a legacy from Marlowe), who too, after many relays, inspired the composer Gounod for his famous opera *Faust* (1859).

All this brings us back to the Salon Viardot, whose hosts were close friends with Turgenev. It is easy to imagine that Turgenev was also inspired by the modern commentaries of Sismondi and Louis Viardot. There are many links between West Europe and Russia, between literature and the history of French opera.

Keywords: Turgenev; Hamlet; Don Quixote; opera; interdisciplinary comparativism; international literary history

¹ Francis CLAUDON (1944), Professeur émérite de littérature comparée, Université Paris Est-Créteil/Uni. Vienna. Etudes de lettres classiques, histoire, allemand, musicologie. Spécialités : 19^os., comparatisme interdisciplinaire, Stendhal, Vivant Denon, Hofmannsthal, *Encyclopédie du Romantisme* (1980), *La musique des Romantiques* (1992), *Le Voyage romantique* (1986), *Histoire de l'Opéra en France* (1984), *Dictionnaire de l'opéra-comique français* (1995), *Goethe* (2011).

Suites françaises

« La première édition de *Hamlet*, la tragédie de Shakespeare, et la première partie du *Don Quichotte* de Cervantès ont paru la même année, au commencement du dix-septième siècle. Cette coïncidence nous a paru remarquable ; le rapprochement de ces deux œuvres a éveillé en nous toute une série de pensées (page 1) ».

Первое издание трагедии Шекспира "Гамлет" и первая часть сервантесовского "Дон-Кихота" явились в один и тот же год, в самом начале XVII столетия. Эта случайность нам показалась знаменательной ; сближение двух названных нами произведений навело нас на целый ряд мыслей.²

Voilà ce que Tourguéniev écrivait de façon chaleureuse, un peu approximative aussi³, au mitan du Romantisme européen. Autour de l'année 2016, nous sommes donc passablement assignés à de multiples anniversaires. Dans ce contexte il n'est pas indifférent de prendre aussi en compte la fortune de ces figures légendaires à l'Opéra, c'est-à-dire plus particulièrement *Hamlet* d'Ambroise Thomas (1868, Paris) et *Don Quichotte* de Massenet (1910, Monte Carlo). Ces deux ouvrages ramènent, d'ailleurs, non sans détours, à Tourguéniev, à la famille Viardot, à la Russie impériale. Mais avant de chercher si ces compositions confèrent une valeur différente à ces personnages mythiques on doit brièvement démêler un petit écheveau de faits embrouillés.

Ambroise Thomas (1811-1896) est un compositeur aujourd'hui dédaigné mais jadis *Mignon* (1866) lui a apporté la célébrité et *Hamlet* la fortune ; le premier titre a été représenté plus de mille fois. On connaît – sans trop y prendre garde – Ambroise Thomas par le truchement de *la Marseillaise* dont il a établi la version officielle en 1894. Les spécialistes retiennent aussi que c'est à Ambroise Thomas, en sa qualité de directeur du Conservatoire, que Pauline Viardot a transmis le manuscrit autographe du *Don Giovanni* de Mozart qui est donc devenu propriété française conservée à la Bibliothèque Nationale.

Ambroise Thomas a été le professeur de composition de Jules Massenet (1842-1912). Ce dernier est beaucoup plus apprécié que Thomas. Ses œuvres demeurent de grands succès et bénéficient

² Le texte de Tourguéniev est à l'origine une conférence : *Hamlet et Don Quichotte* (1860) ; on utilisera ici le texte publié en ligne à l'adresse : <https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tourgueniev%20-%20Hamlet%20et%20Don%20Quichotte.htm> ; il est disponible également en version papier chez Amazon : *Hamlet et Don Quichotte – de M. Ivan Tourgueniev* – traduction de M. Louis Léger - Create Space Independent Publishing Platform; Édition : Lrg (22 mai 2015) - ISBN-10: 1512316113, ISBN-13: 978-1512316117 (consulté le 06/02/2017). La pagination (indiquée en fin de citation est celle qui apparaît dans le document électronique).

Toutes les citations en russe viennent de : http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml

³ *Hamlet*, suivant les spécialistes, a été composé entre 1599 et 1602 ; la division en actes et scènes, daterait de 1676 ; *Don Quichotte* a été publié en 1605, pour la première partie, en 1615, pour la seconde partie.

toujours de productions fort applaudies⁴. Toute cette société se connaissait et fréquentait le salon des Viardot. Il nous reste de ces contacts des lettres, parfois un peu superficielles, des échos mondains⁵. Pour sa part Pauline Viardot n'a chanté ni dans *Hamlet*, ni dans *Don Quichotte*. Mais elle a créé *Marie-Magdeleine* de Massenet qui date de 1873 : « Je vous dédie toute ma carrière, Madame, car je vous la devrai, Votre reconnaissant, Jules Massenet ».⁶

Voici quelques témoignages concernant Thomas :

- par exemple provenant de Tourguéniev : « Demain matin je fais 100000 visites. Le soir j'irai peut-être au théâtre, je ne sais ; **Hamlet** m'effraie un peu »⁷.

- de la plume de Pauline Viardot, à présent : « Illustre maître et ami, On me supplie de vous recommander une jeune personne qui va se présenter au concours de comédie... »⁸.

- Ou encore : « Cher Maître et ami, Je veux que vous soyez le premier à apprendre que, par une clause de mon testament, je lègue... »⁹.

Les *Cahiers Tourguéniev, Malibran, Viardot* (n°1-4/1977) ont proposé naguère un très riche florilège de ces lettres. Tourguéniev n'a pas été conquis par *Hamlet*¹⁰ ; il n'a certainement pas vu l'ouvrage plusieurs fois. Par exemple il écrivait à la fille de Pauline, 'Claudie' Viardot, le 26/III/1868 : « Je ne m'y suis guère amusé. Cependant il y avait au III^e acte un décor qui ressemblait tout à fait à un tableau de Véronèse. Cela t'aurait plu, ainsi que Mlle. Nilsson »¹¹.

Pour ce qui est de *Don Quichotte* l'écrivain russe n'a évidemment pas pu y assister. En revanche il connaissait certainement les travaux de Louis Viardot¹², voire de Sismondi¹³ et Mérimée sur l'Espagne, sa littérature, son histoire.

Dans chacun de ces opéras a chanté une personnalité qui a fait date dans l'histoire du théâtre lyrique. Le rôle d'Ophélie (soprano colorature) a été durablement marqué par sa créatrice : Christina

⁴ Voir *Massenet aujourd'hui : Héritage et postérité* : Actes du colloque de la XI^e biennale Massenet des 25 et 26 octobre 2012 textes recueillis par Jean-Christophe Branger & Vincent Giroud, Presses de l'Université de Saint Etienne, 2014.

⁵ Voir Patrick Barbier. *Pauline Viardot*. Paris, Grasset, 2009 p. 286 etc. (« une longue retraite au service de la musique »)

⁶ Barbier, p. 294.

⁷ Tourgueniév à P. Viardot le 12/III/1868. – In : *Lettres inédites de Tourguéniev à Pauline Viardot*, (H. Granjard & A. Zviguilsky eds.), Lausanne, Age d'Homme, 1972, p. 138.

⁸ 21 octobre ?- [ark : /12148/btv1b530512320 - Source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, LA - VIARDOT PAULINE - 8]

⁹ 15 octobre 1889- [ark : /12148/btv1b530510952 - Source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, LA - VIARDOT PAULINE - 10]

¹⁰ Cf. aussi Tourguéniev. *Lettres à Madame Viardot*. Ed. E. Halpérine-Kaminsky, Paris, 1907. lettre n°3, p. 155

¹¹ *Lettres inédites de Tourguéniev*, op. cit. p.245, lettre n°124.

¹² Louis Viardot, 1800-1883, a été un historien, historien d'art, traducteur, homme de lettres et directeur du Théâtre Italien de Paris, cf. la notice :

www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viardot-louis.html

¹³ Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi, 1773-1842 cf.

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Sismondi/144481>

Nilsson, très fêtée en Russie, comme l'avait été en son temps Pauline Viardot. Ainsi, par exemple, les personnages d'*Anna Karénine* vont à l'Opéra écouter et applaudir la Nilsson¹⁴. Quant au rôle de Quichotte il a été créé par la basse Chaliapine, devenu mondialement célèbre, en particulier grâce au film de G. Pabst. Or Chaliapine était une trouvaille du fameux Raoul Gunsbourg, impresario, directeur de théâtre, fondateur de plusieurs établissements à Moscou et à Pétersbourg sous Alexandre II et Alexandre III, avant de venir s'illustrer à Paris et à Monte Carlo¹⁵.

Duo ou trio ?

Les deux figures qui nous occupent sont nées à la même époque, dans le même contexte¹⁶; elles se situent dans ce que les chercheurs russes ont appelé l'âge du maniérisme ou du caravagisme¹⁷; Hamlet et Quichotte ont un compagnon indispensable. Oui, c'est un trio qu'il faut réunir, en comparant ensemble le Doctor Faustus de Marlowe (1592), Hamlet et Quichotte.

L'idée de maniérisme vient de la peinture. L'esprit maniériste exemplifie une autre vie par le traitement des contours, par les sinuosités, la composition, l'éclairage; on observe cela dans les tableaux du Greco et de Caravage. En fait les peintres maniéristes traitent leurs toiles comme des décorateurs de théâtre, voire des metteurs en scène d'opéra. Souvenons-nous du coup de projecteur dirigé par Caravage sur Mathieu (*La Vocation de Saint Mathieu*, Saint Louis des Français, Rome).

Le premier sujet, pour parler comme dans un corps de ballet, serait probablement Faust. Pas seulement pour des raisons chronologiques. Dans le drame de Marlowe, le docteur nous est présenté comme un savant absolu: omniscient en philosophie, en théologie, en médecine, en astronomie, en chimie. Il est la gloire de Wittenberg, là où enseigne Luther, là où Hamlet étudie. Faust meurt, mais seulement au figuré, pour pouvoir devenir fondamentalement autre. Hamlet et Quichotte apparaissent en quelque sorte comme ses icônes maniérées. Car Hamlet est le reflet inversé de Faust; le doute, chez lui n'est pas métaphysique, mais psychologique; il lui offre une raison d'exister et d'agir, en attendant une mort historique et physique. Hamlet prend son temps, parce que le temps de son père n'est plus et que le temps d'Ophélie, de Polonius, de Claudius ne saurait advenir. "The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right. / Nay, come, let's go together"¹⁸ "Les temps sont bouleversés. Maudit poison d'être né, moi, pour les remettre en ordre. Non, allez, cheminons

¹⁴ *Anna Karénine*, II^o partie, chapitre 4-5-6

¹⁵ Cf. Raoul Gunsbourg. *Cent Ans de souvenirs...ou presque*. Monaco, le Rocher, 1959, sur Chaliapine cf. p.139-141.

¹⁶ Cf. Călin-Andrei Mihăilescu. Les grandes figures de la désillusion: Faust, Hamlet, Don Quichotte. – In: *L'Époque de la Renaissance (1400-1600)*, vol. 4. Crise et essors nouveaux (1560-1610), Tibor Klaniczay, Eva Kushner & Paul Chavy, eds. The Hague and Philadelphia: Benjamins, 2000, p.597-609.

¹⁷ Cf. La typologie de la culture de la Renaissance et les problèmes d'unité de la littérature du XIII^o au XVI^o siècle. in: N. I. Balachov, T. Klaniczay, A. D. Mikhailov. *Littérature de la Renaissance*. Budapest, 1978, p. 11-47.

¹⁸ Acte I. scène 5. Vers 196-8 – dans l'édition en ligne: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/hamlet.1.5.html> (11.03.2017)

ensemble”. Ce temps désaccordé, chaotique et terrible s’applique non seulement à l’État du Danemark, mais aussi à l’état mental du héros dérangé ; c’est par excellence le temps psychologique, celui que la peinture appréhende mal, mais que la musique, en revanche, excelle à faire sentir. D’autre part le lyrisme de Marlowe, le style ampoulé de Hamlet tendent implicitement vers une autre langue ; ils s’épanouiront donc dans le langage intrinsèquement codé et stylisé de l’opéra. Quand le reste se fait silence, quand manque la parole, c’est le moment idéal pour chanter et laisser chanter la musique.

Don Quichotte pareillement partage avec Faust une incoercible pente vers la rêverie ainsi que le goût du vieux papier. Pour notre hidalgo, les livres de chevalerie sont des modèles allégoriques, qu’il enseigne à Sancho Pança, son double vulgaire et familier. La transformation mutuelle des deux personnages suit un cours ‘dialogique’. Or n’importe quel opéra repose lui aussi sur le dialogisme : dialogisme du mot et du son, dialogisme de la parole et de la musique, dialogisme du chanteur et de l’orchestre. Pour ce qui est du roman le fait est net dans la deuxième partie : Don Quichotte, a été vaincu par le Chevalier de la Blanche Lune (le bachelier Sansón Carrasco déguisé, 2^o Partie, chapitre 71).¹⁹ Retournant à son village sans nom, il propose au curé et au bachelier de commencer ensemble une vie pastorale. C’est une façon de dire que le réel est au-delà du fictionnel, mais le fictionnel est l’unique voie pour l’atteindre. Or il n’y pas d’art plus fictionnel et plus codé que l’opéra.

On peut estimer que le même processus se retrouve dans *Pères et enfants* (*Отцы и дети*), ce livre où le grotesque remplace l’idéal. La connexion de don Quichotte et de Sancho avec leurs utopies est ironique, et tellement préminente qu’elle se voit transposée par Tourguéniev dans la drôle de paire d’étudiants nihilistes de son roman. Ainsi la boucle est bouclée qui va du maniérisme à la Belle Epoque, du style dialogique à l’esthétique passéiste de l’Opéra.

Hamlet et Quichotte s’expliquent assurément avec et par Faust. Ce trio emblématique du maniérisme est également contemporain, souvenons-nous, du style musical appelé « *Recitar Cantando* » (Monteverdi, *Orfeo*, 1600). En lisant Tourguéniev, n’oublions donc pas le troisième homme. En lisant cette conférence souvenons-nous aussi peut-être que Gounod, autre ami des Viardot, a fait représenter un célèbre *Faust* en 1859.

Une fortune européenne

Depuis le XVII^e siècle notre trio était donc légendaire. Tourguéniev n’a pas pu concevoir sa conférence en faisant abstraction de la transmission du mythe.

¹⁹ <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap71/default.htm> (11.03.2017)

Faust a été copieusement célébré²⁰. Goethe, Berlioz (*Huit scènes de Faust* devenues *La Damnation de Faust*), Gounod mais aussi le peintre Delacroix n'appellent ici pas de commentaires. Les programmes de théâtre et d'opéra ont souvent documenté la question²¹.

Hamlet a été popularisé peut-être davantage par l'iconographie. En 1744, déjà, avait paru une nouvelle édition des œuvres de Shakespeare, illustrée par Francis Hayman et Hubert François. Les illustrations de Hayman étaient tellement appréciées, que le propriétaire de «Vauxhall Gardens », Jonathan Tyers, avait commandé des toiles de très grand format pour décorer un certain Pavillon du Prince de Galles ; parmi elles figurait la scène de la pièce de théâtre dans la pièce, à l'acte III. Les artistes qui ont peint ultérieurement Hamlet sont Heinrich Füssli (1780-5), Thomas Lawrence (1802), John Everett Millais (1850), il y a eu, plus tard encore, Gustave Moreau, Mikhaïl Vroubel (1883), Edwin Austin Abbey (1897). Il existe enfin plusieurs portraits d'acteurs, ainsi David Garrick, notamment dans la scène du fantôme (*Hamlet acte I, scène 4*) où il s'était particulièrement illustré. Une légendaire série de représentations de *Hamlet* en France en 1827 puis en 1829 inspira les peintres romantiques Achille Devéria et Eugène Delacroix (1830, 1835 et 1839). A ces représentations assistait Berlioz, qui admira l'actrice Harriett Smithson au point de l'épouser.

Il paraîtrait tentant d'interpréter *Pères et enfants* comme une réécriture partielle et discrète de *Faust*. Car il y a dans ce roman comme un mélange des deux héros de Goethe. Bazarov, qui veut tout savoir, tout disséquer, répète l'ambition du célèbre docteur qui a tout étudié, tout lu, tout médité ; seule lui manque encore la connaissance de l'amour. Bazarov y réussit presque, lors de sa petite intrigue avec Anna Sergueïevna, mais finalement c'est un échec, comme dans les pièces de théâtre. De son côté Arcade trouve l'amour auprès de la jeune Katia, sœur un peu naïve, mais tout aussi spontanée que Marguerite. La mort affreuse de Bazarov répète la fin piteuse de Méphisto tandis que parallèlement l'union paisible d'Arcade et de Katia rappelle la rédemption finale de Faust et de Marguerite.

Tourguéniev, comme Pouchkine et bien d'autres Russes, était assurément familier des personnages maudits issus des littératures européennes occidentales.

Cervantès vu par Sismondi et Viardot

Pour ce qui est de Cervantès il paraît invraisemblable que Tourguéniev n'ait pas lu attentivement Louis Viardot et il est encore probable que, par l'intermédiaire de Mérimée, il se soit intéressé également à Sismondi.

²⁰ Cf. Charles Dédéyan. *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*. 6 volumes, Paris, 1954-1967.

²¹ Cf. *La Damnation de Faust* programme de l'Opéra-Bastille, Paris, 1995.

Dans sa conférence de 1860 Tourguéniev défend une thèse : « Don Quichotte est un enthousiaste, un serviteur de l'idée ébloui par sa grandeur » (6)²² ; de son côté Hamlet « incarne le principe de la négation » (p.17)²³ ses caractéristiques se nomment le scepticisme et le sentiment d'impuissance : « Hamlet n'a pas le rire démoniaque, antipathique de Méphistophélès ; il y a dans son rire une certaine tristesse(...). Le scepticisme de Hamlet n'est pas de l'indifférence » (17).²⁴

Or Viardot et Sismondi soutenaient aussi à peu près la même opinion : « Ce n'est pas seulement pour lui-même qu'il faut considérer celui que l'Espagne appela le phénix des hommes de génie »²⁵. D'où des coïncidences avec Tourguéniev. Par exemple Sismondi insiste beaucoup sur une sorte de balancement omniprésent chez Cervantès (le beau/le grotesque ; l'idéal/le vulgaire) : « Ce n'est plus ce bizarre, ce ridicule original sur lequel les coups pleuvent si libéralement... Que représente Don Quichotte ? La foi, avant tout, la foi en quelque chose d'éternel, d'immuable dans la vérité, dans cette vérité qui réside en dehors de l'individu »²⁶.

De son côté Tourguéniev écrit : « Malheureusement la Russie ne possède aucune bonne traduction de Don Quichotte ²⁷(...) son nom n'éveille que l'idée d'un bouffon ²⁸ (...) tandis qu'il renferme un sens élevé, celui du sacrifice de soi-même » (p.2)²⁹. Entre la foi et le sacrifice de soi-même la relation est évidente.

Sismondi écrit encore : « la nation espagnole éprouva un changement fatal lorsqu'elle fut soumise à la maison d'Autriche, et la poésie dut changer avec elle (...) ³⁰». De façon approchante Tourguéniev souligne aussi la spécificité de cette littérature espagnole du Sud : « C'est l'esprit de l'homme du Midi qui a présidé à la création de Don Quichotte, un esprit lumineux, joyeux, naïf, entreprenant qui ne pénètre pas dans les profondeurs de la vie... » (21)³¹.

La pression politique et catholique en cet ancien temps écrasait les caractères, elle désaxait ensuite les comportements ; la folie en résulte, en particulier chez Quichotte, intoxiqué par le climat ambiant autant que par ses lectures : « Remarquez bien que ce fou, ce chevalier errant est l'être le plus moral du monde » ³²(6). Oui, Quichotte est un féal du Roi et de l'Eglise. Selon Sismondi : « Les

²² Дон-Кихот энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сияньем.

²³ В нем воплощено начало отрицания.

²⁴ Гамлет не хохочет демонски-безучастным хохотом Мефистофеля; в самой его горькой улыбке есть Унылость (...). Скептицизм Гамлета не есть также индифферентизм.

²⁵ Simonde de Sismondi (J.C.L.). *De la littérature du midi de l'Europe*. Tome IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1829, p. 1.

²⁶ Sismondi, *ibidem*, p. 44.

²⁷ Но, к сожалению, мы, русские, не имеем хорошего перевода "Дон-Кихота".

²⁸ под словом "Дон-Кихот" мы часто подразумеваем просто шута.

²⁹ между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования.

³⁰ Sismondi, *Ibidem*, p. 49.

³¹ Дух южного человека опочил на создании Дон-Кихота, дух светлый, веселый, наивный восприимчивый, не идущий в глубину жизни.

³² заметьте, что этот сумасшедший, странствующий рыцарь – самое нравственное существо в мире.

Espagnols (...) sont l'effet de la discipline cruelle des couvents, de la soumission de la pensée (...).³³ L'influence pernicieuse de la religion sur les êtres humains ainsi que sur leur littérature, voilà le fil conducteur de Sismondi : « Tout semblait donné à cette nation (...) sa religion a presque toujours rendu vaines tant de brillantes qualités ».³⁴

De façon similaire Tourguéniev explique l'extravagance de Don Quichotte parce qu'il est écartelé entre un bon fond spontané et les contraintes extérieures trop pesantes, ainsi par exemple dans l'épisode des pourceaux :

Cet incident grossier cache un sens profond. C'est la destinée des Don Quichottes d'être toujours, surtout vers la fin de leur carrière, foulés aux pieds des pourceaux ; c'est le dernier tribut qu'ils doivent payer à la fatalité grossière, à l'incapacité indifférente et impudente : c'est le soufflet du pharisien... Ensuite ils peuvent mourir (26).³⁵

Qu'en est-il de Louis Viardot (*Etude de l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, 1835) ? Viardot suit un ordre chronologique et ressuscite progressivement les idées qui régnaient pendant chaque siècle. Il retrace véritablement l'évolution littéraire pour chaque période, en considérant ses points forts et ses lacunes. Or, il me semble que Tourguéniev aussi balance les effets et nuance le bilan, pour mieux faire admettre les contrastes.

Oui, les Don Quichottes trouvent, les Hamlets élaborent³⁶ (...) mais la sage nature n'a fait ni les Hamlets, ni les Don Quichottes tout d'une pièce³⁷ (...) le principe de l'analyse, ne l'oublions pas, a été poussé dans Hamlet jusqu'au tragique, le principe de l'enthousiasme dans Don Quichotte jusqu'au comique. Or on ne rencontre dans la vie ni le comique, ni le tragique absolu (28).³⁸

Apparemment l'érudition de Viardot ne se retrouve pas chez Tourguéniev. Pourtant lorsque Viardot vient à parler du Siècle d'Or espagnol, des épisodes horribles comme la persécution des Morisques, des bûchers de l'Inquisition, il a besoin de reprendre son souffle, il annonce : « (...) je dois m'arrêter et changer de méthode. Au lieu de procéder historiquement, je dois procéder critique et faire d'une chronique une revue (...) »³⁹. Or la grande revue, le coup d'œil critiques, voilà où excelle le vrai talent de Tourguéniev :

³³ Sismondi, *Ibidem*, 50.

³⁴ *Ibidem*, p.179.

³⁵ И в самом этом безобразном приключении лежит глубокий смысл. Попирание свинными ногами встречается всегда в жизни Дон-Кихотов – именно перед ее концом; это последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию... Это пощечина фарисея... Потом они могут умереть.

³⁶ Дон-Кихоты находят – Гамлеты разрабатывают.

³⁷ по мудрому распоряжению природы, полных Гамлетов, точно так же как и полных Дон-Кихотов, нет.

³⁸ Не должно забывать, что как принцип анализа доведен в Гамлете до трагизма, так принцип энтузиазма – в Дон-Кихоте до комизма, а в жизни вполне комическое и вполне трагическое встречается редко.

³⁹ Louis Viardot. *Etude de l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*. Paris, 1835, p. 167.

L'imagination évoque volontiers le souvenir de ces deux poètes morts le même jour - 26 avril 1616. Cervantès ne connut, sans doute, rien de Shakespeare ; mais le grand tragique, dans sa maison de Stratford, où il s'était retiré trois ans avant sa mort put lire le roman espagnol déjà traduit en anglais. Ce serait un sujet bien fait pour tenter le pinceau d'un peintre penseur : Shakespeare lisant Don Quichotte. Heureux les pays où naissent de tels hommes(...) Le laurier impérissable qui couronne le génie repose aussi sur le front de la nation qui l'a produit (24)⁴⁰.

Tourguéniev, dans sa conférence, vise évidemment à décrire, par une voie oblique, sur un autre terrain géographique, dans d'autres registres temporels et sociaux, les ravages de l'esprit fort et du dogmatisme. Mais qu'il s'appelle nihilisme ou fanatisme catholique, peu importe ; Viardot l'y avait passablement conduit : « Jamais on ne s'était permis de défigurer à ce point le christianisme : jamais on ne lui avait prêté des passions si féroces, une morale si corrompue »⁴¹. Les formules sont bien tournées chez Tourguéniev. Il vibre à l'unisson de ses héros d'un soir :

Hamlet et Don Quichotte meurent tous deux d'une façon touchante ; mais combien leur fin est différente. Les dernières paroles de Hamlet sont fort belles. Il meurt calme, tranquille ; il ordonne à Horatio de vivre ; il donne sa voix au jeune Fortinbras, le seul représentant du droit héréditaire que n'ait souillé aucun crime ; mais il ne porte pas ses regards dans l'avenir. Tout le reste est silence, dit le sceptique mourant, et il se tait pour l'éternité. La mort de Don Quichotte pénètre l'âme d'un indicible attendrissement. C'est à ce moment que le grand caractère du personnage se révèle à tous les yeux (...) Non, répond le mourant, tout cela est fini ; je demande pardon à tous ; je ne suis plus désormais Don Quichotte ; je suis de nouveau Alonso le bon (30)⁴².

L'ambition morale des héros et de leur présentateur, l'élégance retenue du conférencier élèvent donc le propos à la hauteur d'un genre artistique vraiment noble ; or au XIX^e s. il n'y a rien de si noble qu'un finale d'opéra. Hamlet et Quichotte sont spontanément devenus des personnages d'opéras, de par leur fortune même, parce que telle était la mode du temps. Adorno a souligné ce type de fonctionnement qu'il nomme opportunément « *l'opéra bourgeois* »⁴³. La conférence de Tourguéniev intervenait en plein milieu de ce puissant courant.

⁴⁰ Воображение охотно вызывает пред собою образы обоих современников-поэтов, которые и умерли в один и тот же день, 26 апреля 1616 года. Сервантес, вероятно, ничего не знал о Шекспире; но великий трагик, в тишине своего стратфордского дома, куда он удалился за три года до смерти, мог прочесть знаменитый роман, который был уже тогда переведен на английский язык... Картина, достойная кисти живописца-мыслителя: Шекспир, читающий "Дон-Кихота"! Счастливы страны, среди которых возникают такие люди, учителя современников и потомков! Неувядаемый лавр, которым увенчивается великий человек, ложится также на чело его народа.

⁴¹ Viardot, op.cit., p.55

⁴² И Гамлет, и Дон-Кихот умирают трогательно; но как различна кончина обоих! Прекрасны последние слова Гамлета. Он смиряется, утихает, приказывает Горацию жить, подает свой предсмертный голос в пользу молодого Фортинбраса, ничем не запятнанного представителя права наследства... по взор Гамлета не обращается вперед... "Остальное... молчание", – говорит умирающий скептик – и действительно умолкает навеки. Смерть Дон-Кихота навевает на душу несказанное умиление. В это мгновение все великое значение этого лица становится доступным каждому (...) "Нет, – отвечает умирающий, – все это навсегда прошло, и я прошу у всех прощения; я уже не Дон-Кихот, я снова Алонзо Добрый, как меня некогда называли, – Alonso el Bueno".

⁴³ Theodor W. Adorno. *L'opéra bourgeois*. *Filigrane* : Musique, esthétique, sciences, société. [En ligne], Numéro de la revue, *La société dans l'écriture musicale*, mis à jour le : 16/06/2011, URL

Du Boulevard à l'Opéra : l'art des bourgeois

Cependant, pour devenir des stars du théâtre lyrique nos personnages vont devoir se distancier de leurs devanciers. Chacun pour sa part, Hamlet et Don Quichotte – comme déjà Faust avant eux – se métamorphosent en figures de mélodrame ou de boulevard.

Ainsi c'est vers 1842 que, déçu par les pâles traductions françaises de Shakespeare, Alexandre Dumas père propose sa propre version de *Hamlet*. En 1846 il la donne en représentation privée à Saint-Germain-en-Laye. Écrite avec Paul Meurice, cette adaptation de *Hamlet* connaît un grand succès et – malgré les libertés qu'elle prenait avec l'original – reste longtemps l'adaptation de référence sur les scènes françaises ; reprise au Théâtre-Français, on l'a jouée cent huit fois entre 1886 et 1890. Entre temps, François Victor Hugo avait entrepris sa traduction du théâtre complet de Shakespeare (1857-1872). C'est exactement le moment où se situe Ambroise Thomas. Et c'est aussi, probablement, ces deux versions-là de Shakespeare qui étaient les plus accoutumées chez les Viardot.

L'adaptation de Dumas va d'abord dans le sens d'un allègement du matériau scénique (six changements de décor, contre trois fois plus dans l'original anglais, et une réduction du nombre des acteurs) ; ceci répond aux exigences des théâtres français de l'époque. Contrairement à ce qui se passait du temps de Shakespeare, on est, au XIX^e siècle, plus exigeant sur le réalisme des décors, qui sont coûteux et longs à mettre en place.

Avec la suppression du prince Fortinbras, disparaît d'autre part l'arrière-plan politique existant chez Shakespeare : à savoir les conflits entre la Norvège et le Danemark et la réflexion sur la fragilité des monarchies électives.

Dumas a surtout voulu conserver les morceaux de bravoure, le théâtre dans le théâtre et les tirades célèbres («*Être, n'être pas...*»), et s'il déplace la scène du cimetière de l'acte IV à la fin de l'acte V, c'est pour donner au dernier acte une plus forte intensité dramatique.

C'est dans ce dernier acte cependant que son travail est le plus singulier. Chez Dumas, Hamlet ne meurt pas, il est même condamné à vivre par le fantôme de son père. On demeure perplexe face à cette «belle infidèle»...

Hamlet (Ambroise Thomas, 1868)

Il n'est pas indispensable de retracer toute la carrière d'Ambroise Thomas, ni les péripéties que traverse l'Opéra de Paris. Sauf sur quelques points : sous le II Empire l'Académie Impériale de Musique (qui joue à cette époque encore dans la salle de la rue Le Peletier) remplit une fonction quasi-

gouvernementale et emblématique. A côté de Rossini, de Meyerbeer, le répertoire tâche de se renouveler en créant des opéras de Verdi, de Wagner et d'Ambroise Thomas. Ce dernier défend les couleurs de l'école française ; à la différence de *Mignon*, ou du *Faust* de Gounod, qui sont des ouvrages de demi-caractère, *Hamlet* est un 'grand opéra'. Le genre est codé, monumental ; il faut cinq actes, des ballets, des décorations somptueuses, des chœurs imposants, des récitatifs, et des vedettes du chant capables de surmonter tous les pièges de la vocalité et de la langue française.

On trouve tout cela dans *Hamlet*. Michel Carré et Jules Barbier sont des professionnels du livret et Ambroise Thomas un artiste officiel. La direction de l'Académie a voulu frapper un grand coup.⁴⁴ Elle y est parvenue. Quelques années plus tard Thomas écrira :

Sans doute il est des chefs-d'œuvre qui sont de précieuses conquêtes pour l'art ; chaque pays doit profiter de ces conquêtes, à la condition de rester fidèle à son école et de garder son caractère distinctif. Oui, la musique a des formes changeantes (...) mais l'expression juste des sentiments tendres ou passionnés ne change pas.⁴⁵

Il est probable que les Viardot n'opinaient pas différemment sur la question des écoles nationales. Tourguéniev, pour sa part, reconnaît également l'importance de la variante géographique : « L'esprit qui a créé ce type est l'esprit de l'homme du Nord, l'esprit de réflexion et d'analyse, l'esprit pesant, sombre, privé d'harmonie et de brillantes couleurs, un esprit qui ne s'arrondit pas en des formes délicates et souvent minutieuses » (p.21).⁴⁶

En écrivant ces lignes dans sa conférence, intervenue quelque temps après la création de l'opéra parisien, il me paraît vraisemblable que Tourguéniev fait allusion à Ambroise Thomas même s'il n'admirait pas le compositeur :

Mais quel effet la musique de Verdi m'a fait après celle de M. Thomas ! Il me semblait être transporté en plein soleil après avoir erré dans je ne sais quel brouillard épais et humide. On a du moins un musicien devant soi, et non un Monsieur qui s'évertue à ne rien dire, en employant force subjonctifs. Oh ! la science des impuissants.⁴⁷

Sur le fond, Tourguéniev se retrouvait du même avis que le critique Adolphe Jullien : « C'est l'incapacité du drame de Shakespeare de se façonner en duos, en ariettes, en flon-flons et en polka qui

⁴⁴ Cf. Francis Guinle. *La Comédie shakespearienne en France. De la fête impériale à la Belle Epoque*. Lyon, Editions Universitaires, 2003.

⁴⁵ Cf. Elisabeth Malfroy. Ambroise Thomas, témoin du siècle. – In : *l'Avant-Scène Opéra : Hamlet*, n° 262, p. 55.

⁴⁶ Дух, создавший этот образ, есть дух северного человека, дух рефлексии и анализа, дух тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий.

⁴⁷ *Lettres inédites à Pauline Viardot*, op.cit. p.141.

fait toute l'infirmité du livret »⁴⁸ et il pensait aussi comme le critique Langenevais, moquant une : « féerie grotesque (...) un Hamlet vert-galant et diable à quatre, qui boit, se bat et serait plutôt un compagnon de Falstaff »⁴⁹.

Hamlet à l'Opéra a été enluminé mais trahi, applaudi et tordu.

Pour ce qui est du livret la première différence de taille avec la pièce anglaise est l'affaiblissement du côté tragique au profit d'un sentiment mélodramatique typique du grand opéra français. Barbier et Carré ont beaucoup déformé l'histoire originale : il y a peu de morts, peu de sang versé : ni Polonius, ni Laërte ne sont assassinés, pas plus que Rosencrantz et Guildenstern, chargés par le roi de livrer Hamlet aux Anglais, mais qui disparaissent dans l'opéra. Le héros lui-même ne meurt pas : il est condamné par le spectre à devenir roi ; ce célèbre spectre apparaît une fois supplémentaire dans l'opéra, c'est-à-dire une troisième fois, au lieu des deux manifestations de la pièce⁵⁰. La modification la plus saisissante, parce qu'elle justifie la fin semi-heureuse obligée à l'Opéra, est la place accordée par Carré et Barbier au couple Hamlet/Ophélie. Dès le début des deux ouvrages, le héros est contrarié par le remariage de sa mère, mais il se présente comme amoureux véritable d'Ophélie. Cependant alors que chez Shakespeare Hamlet le fait savoir dans un poème lu par Polonius au couple royal (Hamlet *acte* II, scène 2), c'est une véritable scène d'amour qui réunit les deux jeunes gens dans le premier acte de l'opéra. On est là au cœur du problème. La principale différence entre Ambroise Thomas et son modèle tient au glissement du sujet shakespearien (l'incapacité du héros à passer à l'acte de vengeance) vers l'histoire d'amour. On rappellera que le problème avait déjà été le même lorsque Donizetti, dans *Lucia di Lammermoor* (1835), avait pareillement travesti Walter Scott. Thomas était probablement conscient de cet affadissement de la tragédie. Il a voulu s'en prémunir de diverses manières : d'abord le rôle de Hamlet a été confié à un baryton, le célèbre Jean Baptiste Faure, et non plus à un ténor, comme l'aurait suggéré la tradition. L'Ophélie de Nilsson, en revanche, devait absolument posséder le brio et les coloratures des grandes amoureuses : Lucia di Lammermoor, Marguerite de Valois, Marguerite (*Faust*). Ensuite l'orchestration fait largement appel aux cuivres⁵¹, au saxophone⁵² ; les cordes usent et abusent des trémolos, des traits, des pizzicatos dramatiques. Enfin Ambroise Thomas utilise des motifs instrumentaux qui représentent périodiquement des personnages

⁴⁸ Cf. Georges Masson. Eclats d'une carrière. – In : *l'Avant-Scène Opéra : Hamlet*, n°262, p.57.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Une fin tragique a cependant été écrite pour la création à Covent Garden, afin de satisfaire un public anglais soucieux que l'on respecte la tragédie initiale : après avoir tué Claudius, Hamlet meurt pour rejoindre Ophélie.

⁵¹ Dans les marches (marche royale I, 1 ; chœur des comédiens II, 1 ; marche funèbre V), dans l'évocation par le spectre du trône royal usurpé (I, 2).

⁵² Dans les préparatifs de la pantomime, après qu'Hamlet a demandé à Ophélie de prendre place sur ses genoux (II, 2, à 2' de la « marche danoise »).

ou des sentiments. Nous pouvons les qualifier de leitmotive même si leurs emplois ne sont ni systématiques, ni si pathétiques que chez Wagner.

On se figure facilement que les habitués du salon Viardot se sont amusés de cet opéra bancal, écartelé entre un livret qui peint l'amour impossible et une musique visant la dignité d'une pompe funèbre !

En tout cas Tourguéniev a bien senti le problème quand il parle du personnage d'Ophélie :

Mais, dira-t-on, et Ophélie ? Est-ce que Hamlet ne l'aime point ? [14⁵³] ... Don Quichotte aime Dulcinée c'est-à-dire une femme qui n'existe pas et il est prêt à mourir pour elle [15⁵⁴] ... Et Hamlet, est-ce qu'il aime ⁵⁵? son créateur ironique a pu donner à cet égoïste, ⁵⁶à ce sceptique dévoré par le démon rongeur de l'analyse (...) ⁵⁷ un cœur aimant et dévoué ? ⁵⁸

Il s'est plus à imaginer que Shakespeare, dans ses derniers jours, lisait Cervantès en méditant sur ces deux figures féminines à la fois différentes et proches⁵⁹.

On rappellera aussi que le baryton Faure avait été un très grand Don Giovanni et également un très célèbre Méphisto (*Faust*); a-t-il interprété Hamlet en tirant le rôle du côté de la séduction et de la hardiesse ? « Hamlet dit à Ophélie :<Je vous ai aimée autrefois> -Ophélie :<Prince, vous me l'avez fait croire> -Hamlet :<Il ne fallait pas me croire, je ne vous aimais pas> » (18⁶⁰). Pour ce qui est de la couleur sombre, Tourguéniev y était infiniment sensible : « Mais c'est assez parler des côtés sombres du type de Hamlet, de ces traits qui nous irritent d'autant plus qu'ils sont plus près de nous » (19)⁶¹ Y aurait-il, derrière ces mots, encore une allusion à l'opéra ? Probablement, mais elle est moins opportune, parce que la noirceur de l'opéra est celle d'un amour maudit ⁶²; au contraire la noirceur de Shakespeare est celle du pouvoir et de la nature humaine. Tourguéniev à sa suite veut souligner ces caractères habituels des sociétés bloquées, comme celle de Russie ou du II Empire décadent :

Hamlet lui aussi est un Méphistophélès, mais renfermé dans le cercle vivant de sa nature humaine ⁶³; il incarne le principe de la négation(...) ⁶⁴Hamlet (...) doute du bien, c'est-à-dire, met en suspicion sa

⁵³ Но возражат нам: "Офелия? разве Гамлет ее не любит ?"

⁵⁴ Дон-Кихот любит Дульцинею несуществующую женщину, и готов умереть за нее.

⁵⁵ А Гамлет, неужели он любит?

⁵⁶ Неужели сам иронический его творец, решил дать эгоисту.

⁵⁷ скептику, проникнутому всем разлагающим ядом анализа.

⁵⁸ любящее, преданное сердце.

⁵⁹ Cf. p.23 dans la traduction de Léger.

⁶⁰ Гамлет говорит Офелии: Я любил тебя когда-то. – Офелия : Принц, вы заставили меня этому верить. – Гамлет : А не должно было верить!... Я не любил тебя.

⁶¹ Но довольно говорить о темных сторонах гамлетовского типа, о те сторонах, которые именно потому нас более раздражают, что они нам ближе.

⁶² Cf. Hervé Lacombe. *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1997, p.167 etc.

⁶³ Гамлет тот же Мефистофель, но Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы.

⁶⁴ В нем воплощено начало отрицания.

sincérité, l'attaque non pas comme étant le bien, mais comme un masque sous lequel s'abritent le mal et le mensonge (17).⁶⁵

En tout cas il s'agit toujours du même travers que celui de Bazarov, celui des *narodniki*, celui des nihilistes. Et même si *Hamlet* est un opéra contestable, il a fait carrière jusqu'en Russie.⁶⁶ Tchaïkovski en a rendu compte dans les *Rousskié Vedomosti*.⁶⁷

Don Quichotte (Massenet 1910)

Don Quichotte a été tout aussi populaire. Particulièrement à la suite de la Révolution française, le héros symbolisait l'individu dressé contre le conformisme catholique et royal. C'est ce qu'on voit chez les peintres et illustrateurs : Gustave Doré, Honoré Daumier, et Goya (*Don Quichotte dans sa bibliothèque*, dessin de Francisco de Goya, 1812).

Au théâtre on a connu :

**Don Quichotte* de Victorien Sardou, pièce en trois actes et huit tableaux, dont la première eut lieu au Théâtre du Gymnase le 25 juin 1864.

*Il a peut-être même un frère qui se serait nommé *Cyrano de Bergerac* (Rostand, 1897).

**Don Quichotte* de Jean Richepin, drame héroï-comique en vers, en trois parties et huit tableaux, dont la première représentation a eu lieu à la Comédie-Française le 16 octobre 1905. Le rôle de Don Quichotte était tenu par Leloir, celui de Sancho Pança par André Brunot et celui de Ginès de Passamont par Georges Berr.

Dans ces pièces tous ces héros sont de preux chevaliers de l'absolu atteignant la grandeur pathétique. A l'Opéra aussi.

Il n'importe pas d'analyser en détail l'ouvrage de Massenet. Même Chaliapine n'intéresse pas vraiment notre étude de fortune. Il serait stupide de chercher une influence de Tourguéniev ou des Viardot sur cet opéra et ses interprètes. Pourtant voici quelques rapprochements.

Chaliapine connaissait Pauline Viardot. Aurait-il lu, par hasard, le texte de Tourguéniev ? Parallèlement il n'est pas insignifiant de rappeler qu'Anton Rubinstein avait composé en 1870 un poème symphonique intitulé *Don Quichotte, portrait musical, humoresque pour orchestre*. Au fond Rubinstein approfondissait une autre idée de Tourguéniev qui avait écrit : « Malheureusement la Russie ne possède aucune bonne traduction de Don Quichotte » (2⁶⁸). Il se pourrait qu'un certain air

⁶⁵ оно заподозревает его истину и искренность и нападает на него не как на добро, а как на поддельное добро, под личиной которого опять-таки скрываются зло и ложь.

⁶⁶ Il est créé à Saint Pétersbourg le 26 octobre 1872.

⁶⁷ Cf. *L'Avant-Scène Opéra*, op.cit. p. 74 etc.

⁶⁸ Но, к сожалению, мы, русские, не имеем хорошего перевода "Дон-Кихота".

du temps permette donc de mieux comprendre Massenet qui n'est, à aucun point de vue, pas si loin de l'esprit de Tourguéniev.

Le livret écrit par Henri Cain, est un filandreux condensé en cinq actes du foisonnant roman. Très peu d'épisodes sont maintenus : la confrontation avec les bandits (acte 3), la quête de la belle Dulcinée, avec l'aide du fidèle Sancho. Et bien sûr la mort de Quichotte, qui, à l'acte 5, a fourni à Chaliapine l'occasion de son triomphe. Observons que Tourguéniev insistait, lui aussi, sur la fin de son héros, sur sa rédemption : « Je ne suis plus désormais Don Quichotte ; je suis de nouveau Alonso le bon ⁶⁹ (...) Alonso el Bueno ! c'est un mot étonnant ⁷⁰(...) Oui ce mot a encore sa valeur au moment de la mort. Tout passe, tout disparaît ⁷¹ (...) <Tout passe a dit l'apôtre, la charité seule demeure> »(31)⁷².

Par ces mots Tourguéniev exprime une noble conception de la vie et du monde ; le détachement stoïque s'y combine avec l'indulgence envers les êtres ; tolérance, fraternité, foi en la vie, croyance en l'homme qui garde un cœur, même quand il feint de le nier, voilà qui colore ses propos d'une teinte mélancolie évidente. Au fond on rejoint, une fois de plus, la philosophie de *Pères et enfants*. Et l'on constate ce même et fin mélange dans les portraits tracés par Massenet. Tous les premiers rôles sont confiés à des voix graves, sombres : Quichotte est une basse chantante, Sancho un baryton, Dulcinée une mezzo. Il s'y ajoute évidemment aussi tous les airs qui évoquent le passage du temps, la perte des illusions, aussi bien chez Quichotte (par exemple l'air fameux du 3^e acte, face aux bandits : « Je suis le chevalier errant et qui redresse//Les torts, un vagabond, inondé de tendresse ») que chez Dulcinée, qui chante, au début de l'acte 4, à la face de tous ses soupirants :

Pauvres amis, vous m'ennuyez,
J'ai bien assez de mes misères,
Lorsque le temps d'amour a fui
Que reste-t-il de nos bonheurs.

L'originalité de l'œuvre de Massenet réside peut-être principalement dans le rôle de Dulcinée. Chez Cervantès Dulcinée n'est qu'une idée, un fantôme forgé par Quichotte. Chez Cain et Massenet c'est une coquette, bien réelle, environnée de soupirants ; comme Célimène, elle les met en compétition pour qu'ils retrouvent un certain collier volé. Mais Quichotte lui lance, à l'acte 4, une magnifique exhortation pleine d'abnégation :

⁶⁹ я уже не Дон-Кихот, я снова Алонзо Добрый...

⁷⁰ называли, – "Alonso el Bueno" (...) Это слово удивительно.

⁷¹ (...) Да, одно это слово имеет еще значение перед лицом смерти. Все пройдет все рассыплется прахом...

⁷² "Все минется, – сказал апостол, – одна любовь останется".

Marchez dans mon chemin
Et prêtez-moi
L'appui léger de votre main
A deux nous aimerons davantage le monde (...)
Allons vers l'idéal ! Allons !

Ce couplet est-il si loin des propos de Tourguéniev ?

Il aime d'une façon idéale et pure, tellement idéale qu'il ne soupçonne même pas que l'objet de sa passion n'existe pas ⁷³ (...) Nous aussi, nous avons rencontré plus d'une fois des gens mourant pour une Dulcinée qui n'existait pas, pour quelque réalité grossière et souvent ignoble dans laquelle ils avaient incarné leur idéal ⁷⁴ (...) quand des hommes de ce type disparaîtront, on pourra fermer le livre de l'Histoire (15). ⁷⁵

Pour nous, lecteurs et spectateurs d'aujourd'hui, le livre de l'Histoire ne s'est jamais refermé tout d'un coup. A plusieurs égards il existe une relation bien positive entre les héros chers à Tourguéniev et leurs suites françaises, à l'Opéra. Mais d'un autre côté ces variations musicales comportent des différences notables, qui s'expliquent par les usages nationaux, par la divergence des canons et des règles. L'essai n'est pas le théâtre ; l'opéra ne fonctionne pas comme la fiction. Et puis surtout il apparaît que le duo Hamlet/Don Quichotte ne s'éclaire pas bien sans le troisième homme, sans Faustus, inventé et imposé par les Maniéristes ; et qui ne reparaît qu'en creux dans *Pères et enfants*. Oui il faut savoir lire entre les lignes de la fameuse conférence de Tourguéniev, à leur entour aussi. Toute une tradition européenne occidentale s'y manifeste, celle de Sismondi et de Viardot, qui ont été infiniment précieux pour Tourguéniev, bien plus qu'Ambroise Thomas et Jules Massenet, quand bien même ces derniers furent des habitués du salon Viardot et des figures familières pour Tourguéniev.

⁷³ Он любит идеально, чисто, до того идеально, что даже не подозревает, что предмет его страсти вовсе не существует.

⁷⁴ Мы сами на своем веку, в наших странствованиях, видали людей, умирающих за столь же мало существующую Дульцинею или за грубое и часто грязное нечто, в котором они видели осуществление своего идеала.

⁷⁵ (...) и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории !