

# *Le Roi Arthus* d'Ernest Chausson, ou les sources d'influence d'un triangle amoureux<sup>1</sup>

Marie-Hélène Benoit-Otis  
Université de Montréal

Lancelot, preux chevalier de la Table Ronde, est un ami de longue date du roi Arthus, qui lui voue une grande confiance. Il n'en entretient pas moins une liaison secrète et passionnée avec la reine Genièvre, épouse du roi Arthus. Bien sûr, l'histoire finira mal : surpris ensemble au lever du jour, les amants devront fuir, poursuivis par les soldats d'Arthus ; pris de remords, Lancelot ira trouver la mort dans la bataille contre l'armée du roi, laissant derrière lui une Genièvre désespérée qui ne lui survivra que quelques instants. Arthus, confronté à l'effondrement des valeurs de justice, de fidélité et d'honneur qui soutenaient la Table Ronde,

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Jean-Jacques Nattiez et Pascal Blanchet pour leurs conseils et pour leur relecture attentive de différentes versions de cet article, ainsi que Jon-Tomas Godin, qui a révisé la version anglaise du résumé.

quitte le monde de façon symbolique, disparaissant dans le soleil couchant à bord d'une barque menée par de mystérieuses inconnues.

Telle est la donnée de l'opéra *Le Roi Arthur*, dont Ernest Chausson (1855-1899) écrit la musique et le livret au fil d'une longue gestation s'étalant du début de l'année 1886 à la fin de l'année 1895. Dès la création posthume de l'opéra, le 30 novembre 1903, de nombreux commentateurs soulignent les ressemblances entre le sujet du *Roi Arthur* et celui du *Tristan und Isolde* de Wagner (voir notamment Messenger, 1903 ; Fauré, 1903 ; Dukas, 1903 ; Servières, 1904) ; l'un d'eux va même jusqu'à voir dans l'opéra de Chausson « un *Tristan...* naturalisé français » (Wolff, 1903). Mais au-delà des indéniables parallèles avec le modèle wagnérien, le livret du *Roi Arthur* porte les traces de l'influence de plusieurs opéras français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lesquels Chausson puise différents éléments dramatiques pour en faire une synthèse originale. Cet article se propose de départager les sources d'influence à l'œuvre dans le livret de l'unique opéra de Chausson, afin de démontrer que si *Le Roi Arthur* est, jusqu'à un certain point, un opéra wagnérien, il est aussi profondément enraciné dans la tradition lyrique française.

### ***La part de Wagner***

À partir d'un premier scénario rappelant fortement *Tristan und Isolde*<sup>2</sup>, Chausson consacre beaucoup de temps et d'énergie à

---

<sup>2</sup> Chausson soumet ce scénario à Paul Poujaud dans une lettre datée « Cannes, samedi » [14 mars 1886], reproduite dans Chausson, 1925, p. 150-155, ainsi que dans Le Doussal, 2004, p. 564-567.

« déwagnériser » graduellement le livret de son opéra<sup>3</sup>. Malgré ces efforts, la version finale du *Roi Arthur* contient toujours un certain nombre de traits rappelant les opéras de Wagner et la configuration des personnages demeure très semblable à celle de *Tristan und Isolde*, au-delà des inévitables parallèles qu'entraîne la parenté des légendes médiévales sur lesquelles sont basés les deux opéras.

Lancelot et Genièvre, ainsi, partagent plusieurs caractéristiques avec Tristan et Isolde. Certes, aucun philtre magique n'est à l'origine de leur amour, dont Chausson laisse d'ailleurs les débuts dans l'ombre, mais leur rencontre amoureuse du premier acte présente d'importantes analogies avec le duo d'amour du deuxième acte de l'opéra de Wagner. Comme dans *Tristan und Isolde*, les amants de Chausson se retrouvent à la faveur de la nuit, sous la protection d'une figure amie (Lyonnel, écuyer de Lancelot, qui joue dans cette scène un rôle analogue à celui de la Brangäne de Wagner) ; dans un duo passionné, ils font de leur amour un beau rêve leur permettant de tout oublier :

Délicieux oubli des choses  
De la terre ! Rêve enchanté !  
Rêve d'amour et de clarté,  
Parfumé de suaves roses ! (Chausson, 1903, p. 12-14)

Cette volonté de fuir la réalité pour se réfugier dans un univers amoureux idéal se retrouve également chez Tristan et Isolde, qui chantent par exemple :

Ist es kein Trug ?  
Ist es kein Traum ?  
O Wonne der Seele !

---

<sup>3</sup> Pour plus de détails à ce sujet, voir Benoit-Otis, à paraître, ainsi que Benoit-Otis, 2012, p. 49-73.

O süße, hehrste,  
Kühnste, schönste,  
Seligste Lust ! [...]  
Himmelhöchstes  
Weltentrücken! (Wagner, 1983b, p. 40-41)

Ou dans la traduction de Paul Challemeil-Lacour que Chausson a possiblement eue entre les mains : « N'est-ce pas une illusion, un rêve ? Ô délices de l'âme ! Ô douce, auguste, invincible, superbe et céleste volupté ! [...] Ivresse de la joie, extase du bonheur, ravissement loin des mondes, dans les hauteurs du ciel! » (Wagner, 1893 [1860], p. 179)

Cependant, Lancelot et Genièvre, tout comme Tristan et Isolde, se verront brutalement tirés de leur extase par l'arrivée du jour. La fonction de Brangäne, qui avertit les amants de l'aube prochaine, est encore une fois remplie par Lyonnel, soutenu par des veilleurs, dont le chant accompagne les premiers rayons du soleil :

Veilleurs  
Ohé ! ohé ! Le jour est proche !  
Lyonnel  
Maître, ne tarde pas. Écoute le cri des veilleurs. Bientôt le jour va paraître. (Chausson, 1903, p. 15)

Comme dans *Tristan und Isolde*, la fin de la nuit signifie aussi celle de la réunion illicite des amants : Lancelot et Genièvre sont en effet surpris par Mordred, neveu du roi Arthus, qui joue ici un rôle très semblable à celui de Melot dans l'opéra de Wagner. Chez Chausson, c'est toutefois Lancelot qui blesse Mordred avant de s'enfuir en le laissant pour mort ; par ailleurs, Arthus n'est pas confronté aux amants coupables, comme l'est le roi Marke de Wagner, et il n'est jamais directement témoin de la trahison de Lancelot et de Genièvre.

Le duo d'amour n'est donc pas suivi, comme chez Wagner, d'un douloureux monologue du souverain trahi ; mais malgré cette importante distinction, le personnage d'Arthus conserve une stature analogue à celle de Marke. Les liens entre Arthus et Lancelot sont aussi étroits que ceux qui unissent Marke à Tristan ; comme Marke, Arthus vit la découverte de la trahison de ceux qu'il aimait comme une remise en question de ses valeurs et de ses idéaux. Découvrant les corps de Genièvre morte et de Lancelot mourant, à la fin de l'opéra, il s'exclame :

Ceux que j'aimais le plus au monde  
Impitoyablement ont déchiré mon cœur. [...]  
Tout, tout s'écroule à la fois; tout s'effondre.  
L'œuvre de ma vie est brisée. (Chausson, 1903, p. 51)

Mais malgré sa douleur, Arthus pardonnera aux amants, comme Marke pardonne à Tristan et Isolde à la fin de l'opéra de Wagner. À Lancelot qui lui offre de venger son honneur en l'achevant, il répond : « Mon honneur ! Crois-tu donc qu'il dépende d'un autre que moi-même ? » (Chausson, 1903, p. 52) Acceptant une issue qu'il considère comme le produit de la « fatalité » (*ibid.*, p. 53), il se dirige vers un sommeil éternel, non sans bénir au passage son ancien chevalier : « Repose en paix, pauvre âme ! » (*ibid.*, p. 54)

La « pauvre âme » de Lancelot est en effet, à ce moment de l'action, complètement repentie et aussi éloignée que possible du modèle de Tristan. Il en va tout autrement de Genièvre, chez qui l'amour, tout au long de l'opéra, demeure une force aveugle et invincible. Au début du troisième acte, elle propose à son amant de rendre leur union éternelle par une *Liebestod* commune : « La vie nous sépare. Eh bien, que la mort nous rassemble. Unis dans l'amour, unis dans le péché, unis, éternellement unis dans la mort ! » (*ibid.*, p. 46) Mais cette mort

fusionnelle, cette fuite définitive de l'ordre du monde, si ardemment souhaitée par Tristan et Isolde, Lancelot la refuse : « Ma vie désormais n'appartient qu'à mon roi. » (*ibid.*)

D'une extrémité à l'autre de ce parcours le menant de l'univers de Tristan à celui d'Arthur, de la domination d'un amour tout-puissant à l'ultime retour aux valeurs de la chevalerie, Lancelot est accompagné par le fidèle Lyonnell, dont le rôle s'apparente aussi bien à celui de Brangäne qu'à celui de Kurwenal. On a vu que, dans la scène d'amour du premier acte, Lyonnell joue un rôle analogue à celui de Brangäne ; dans l'ensemble de l'opéra, il est le double de Lancelot, son protecteur et sa conscience, comme l'est Kurwenal pour Tristan. Dans le monologue qui ouvre le second tableau du premier acte, il se désole ainsi que son maître se soit détourné de l'honneur et de la loyauté prônées par la chevalerie au profit d'un « amour fatal, amour sacrilège et maudit » (*ibid.*, p. 11) ; il accompagnera néanmoins Lancelot, au troisième acte, dans la bataille qui lui sera fatale, comme Kurwenal soutient Tristan jusqu'à la mort dans l'opéra de Wagner.

Lancelot et Genièvre présentent donc des traits communs avec Tristan et Isolde, Arthur avec Marke, Mordred avec Melot, Lyonnell avec Brangäne et Kurwenal à la fois ; des six personnages principaux du *Roi Arthur*, seul celui de Merlin n'a pas d'équivalent dans *Tristan und Isolde*. Son unique intervention, au deuxième acte, rappelle toutefois un autre opéra de Wagner : son apparition surnaturelle évoque en effet celle d'Erda, au troisième acte de *Siegfried* (voir Speare, 1991, p. 199-200, et Fauser, 1991, p. 118). Les parallèles entre les deux scènes sont nombreux : dans les deux cas, un personnage puissant (le roi Arthur chez Chausson, le dieu Wotan chez

Wagner) appelle à sa rescousse un personnage divin ou magique, dont il espère recevoir des éclaircissements au sujet d'un avenir incertain et angoissant. Merlin comme Erda apparaissent en lien étroit avec la nature : le premier se matérialise dans un bosquet de pommiers en fleurs, et la seconde émerge, couverte de givre, d'une caverne. Omniscients l'un comme l'autre, ils refusent tous deux de répondre aux questions qui leur sont posées et se contentent de tenir des propos sibyllins et peu rassurants — qui, dans les deux cas, confirment implicitement les soupçons inquiets de ceux qui les ont appelés. À la question directe de Wotan, qui lui demande « *wie besiegt die Sorge der Gott?* » (Wagner, 1983a, p. 221), c'est-à-dire « comment le dieu peut[-il] vaincre l'angoisse ? » (traduction de Françoise Ferlan, dans Pazdro, 1988, p. 620), Erda répond ainsi :

Du bist — nicht  
was du dich nennst !  
Was kamst du störrischer Wilder  
zu stören der Wala Schlaf<sup>4</sup> ? (Wagner, 1983a, p. 221)

Merlin, pour sa part, s'exprime un peu plus clairement ; sans répondre aux questions pressantes d'Arthus, qui aimerait s'entendre confirmer l'innocence de Lancelot et Genièvre, le magicien prédit la fin de la Table Ronde et la mort symbolique d'Arthus :

N'espère rien de l'avenir.  
Notre œuvre commune est brisée,  
Dégénérée et méprisée,  
La Table Ronde va périr. (Chausson, 1903, p. 34)

---

<sup>4</sup> « Tu n'es - pas / ce que tu prétends être! / Barbare entêté, que viens-tu / troubler le sommeil de Wala? » Traduction de Françoise Ferlan, dans Pazdro, 1988, p. 620.

La conclusion de l'opéra confirme les prédictions de Merlin : la communauté de la Table Ronde est déchirée par une guerre intestine ; Arthus, terriblement affecté par la trahison de Genièvre et de Lancelot et par la chute de l'univers idéal qu'il avait rêvé, ne peut continuer à vivre. Appelé par un chœur mystérieux et invisible, il monte à bord d'une nacelle qui l'emporte vers le soleil couchant. Le chœur lui promet que ce départ n'est que temporaire :

Comme un sublime manœuvre  
Sur terre tu reviendras  
Pour livrer de fiers combats,  
Et reprendre ta grande œuvre. (Chausson, 1903, p. 57)

Dans l'analyse qu'en fait Theo Hirsbrunner, cette conclusion est une apothéose à la *Götterdämmerung* : elle est en effet « à la fois défaite et victoire, destruction et rédemption ; les éléments feu et eau lavent la faute dans laquelle les personnes agissantes sont impliquées<sup>5</sup> » (Hirsbrunner, 2002 [1981], p. 138). Cette conclusion en apparence wagnérienne est cependant issue des légendes arthuriennes, dans plusieurs versions desquelles on trouve une scène où Arthur blessé est emporté à bord d'une barque magique vers l'île d'Avalon, où il doit être soigné (voir Speare, 1991, p. 202). Ici comme dans l'ensemble de l'opéra, un réseau complexe de sources et d'influences est à l'œuvre ; si Wagner y occupe une place prééminente, il serait largement exagéré de vouloir faire du *Roi Arthus* un simple opéra wagnérien.

---

<sup>5</sup> « [Z]ugleich Niederlage und Sieg, Vernichtung und Erlösung; die Elemente Feuer und Wasser lösen die Schuld auf, in die sich die handelnden Personen verstrickt haben. » Je traduis.

### ***Le Roi Arthus et l'opéra français***

Plusieurs opéras français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, ont aussi pu inspirer le livret du *Roi Arthus* ; les plus importants d'entre eux sont *Les Troyens*, d'Hector Berlioz (1863), *Roméo et Juliette*, de Charles Gounod (1867), *Gwendoline*, d'Emmanuel Chabrier (1886), et *Fervaal*, de Vincent d'Indy (1897). Au sein du vaste réseau intertextuel dans lequel s'inscrit Chausson, chacun de ces opéras place sous un éclairage différent le thème de l'amour impossible, qui constitue le nœud dramatique du *Roi Arthus*.

Chausson connaissait très bien la partition des *Troyens*, de Berlioz, qu'il revoit d'ailleurs sur scène pendant la genèse du *Roi Arthus*. Lui qui, dès l'âge de vingt ans, avait confié à son journal l'enthousiasme que lui inspirait la musique de Berlioz<sup>6</sup> s'exclame en effet, dans une lettre écrite à Henry Lerolle « tout exprès pour [lui] parler des *Troyens* » (Chausson, 1999, p. 318) à la suite de la reprise de l'œuvre à l'Opéra-Comique, en 1892 : « C'est tout simplement admirable; une des plus belles œuvres dramatiques de tous les pays. » (*ibid.*)

Plusieurs des effets dramatiques et scéniques des *Troyens*, dont le livret est de Berlioz lui-même, se retrouvent dans *Le Roi Arthus*. Ainsi, comme le souligne Jean Gallois (1994, p. 408), les deux opéras s'ouvrent sur les célébrations d'un peuple qui vient de repousser les assauts d'un envahisseur. Les *Troyens*, dans la première scène de l'opéra de Berlioz, célèbrent la liberté nouvelle de leur ville trop longtemps assiégée ; leur

---

<sup>6</sup> « J'aime, j'aime Berlioz peut-être encore plus que je ne l'admire ; je l'aime passionnément [*sic*] et presque sauvagement. » *Journal*, entrée du 3 novembre 1875, dans Chausson, 1999, p. 46.

allégresse sera cependant de courte durée, les Grecs n'ayant fait mine de lever le siège que pour mieux prendre Troie de l'intérieur grâce à l'artifice du célèbre cheval de bois. La scène correspondante du *Roi Arthur* présente d'importantes analogies avec cette introduction : si, dans l'opéra de Chausson, l'envahisseur saxon est bel et bien vaincu et la Bretagne libre, l'ennemi intérieur est toutefois présent dès cette première scène, sous la forme de la liaison adultère de Lancelot et Genièvre et de la jalousie meurtrière de Mordred, qui, combinées, causeront la chute de la Table Ronde. Ainsi, dans les deux cas, les réjouissances générales du début de l'opéra se révèlent prématurées.

L'amour de Didon et Énée, à plusieurs égards, préfigure celui de Lancelot et Genièvre (voir Fauser, 1991, p. 119, et Huebner, 1999, p. 376, note 28). Le duo d'amour du quatrième acte des *Troyens*, « Nuit d'ivresse », présente une situation dramatique très semblable à celle de la rencontre amoureuse du premier acte du *Roi Arthur*, « Délicieux oubli des choses de la terre ». Célébrant dans une nuit amie un amour impossible et déjà condamné, les amants de Berlioz chantent ainsi :

O nuit d'ivresse et d'extase infinie !  
Blonde Phœbé, grands astres de sa cour,  
Versez sur nous votre lueur bénie ;  
Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour ! (Berlioz, 1864,  
p. 19)

Mais cet amour immortel entre en contradiction avec le devoir d'Énée, qui doit aller en Italie fonder une nouvelle patrie pour les Troyens déracinés. Aussitôt le duo terminé, le dieu Mercure apparaît pour le rappeler, scandant l'appel qui ponctue l'ensemble de l'opéra : « Italie ! Italie ! ». C'est la première des deux apparitions surnaturelles visant à ramener Énée dans le

droit chemin et qui ont peut-être servi de source d'inspiration à celle de Merlin dans *Le Roi Arthus*. Au cinquième acte des *Troyens*, les spectres de Priam, de Chorèbe, de Cassandre et d'Hector apparaissent également à Énée pour lui ordonner de quitter Carthage sans tarder, achevant ainsi de résoudre le dilemme de ce dernier entre amour et devoir.

Dans son monologue du début du cinquième acte, Énée avait en effet douloureusement pesé les implications de son départ. Bien que résolu à quitter Carthage, il se désolait de la douleur que cette séparation définitive ne manquerait pas de causer à Didon :

Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux,  
Heure d'angoisse et de larmes baignée,  
Comment subir l'aspect affreux  
De cette douleur indignée !  
Lutter contre moi-même et contre toi, Didon,  
En déchirant ton cœur implorer mon pardon!  
En serai-je capable ? (Berlioz, 1864, p. 24)

Ce conflit entre amour et devoir préfigure, dans une certaine mesure, celui que vivra Lancelot dans *Le Roi Arthus*. Rappelé à la raison au début du deuxième acte par l'air du laboureur, « Rion, le roi des Iles », ballade populaire célébrant les exploits du roi Arthus, Lancelot prend conscience de l'ampleur de sa trahison et se désole : « Ah ! je suis un infâme » (Chausson, 1903, p. 21). À partir de ce moment, comme Énée dans l'opéra de Berlioz, il accordera une importance croissante à son devoir de chevalier et se détournera graduellement de son amour interdit ; refusant d'abord de mentir à Arthus pour sauver Genièvre, il finira par se rendre à son roi, abandonnant complètement celle à qui il avait juré un amour éternel.

Tout comme Lancelot suit les traces d'Énée, l'évolution de Genièvre évoque celle de Didon. Cette dernière, peu sympathique à la mission divine d'Énée, réagit au départ de son amant avec rage et désespoir, refusant de croire à l'amour de celui qui la quitte :

Il m'aime ! non ! non ! son cœur est glacé.  
Ah ! je connais l'amour, et si Jupiter même  
M'eût défendu d'aimer, mon amour insensé  
De Jupiter braverait l'anathème. (Berlioz, 1864, p. 27)

De la même façon, au troisième acte du *Roi Arthur*, Genièvre réagit par une accusation en apprenant que Lancelot a décidé de racheter son crime en se rendant à Arthur : « Ah ! si tu m'aimais comme je t'aime, serait-il rien au monde de plus cher pour toi que notre amour ? » (Chausson, 1903, p. 44)

Après cette constatation, une seule voie reste ouverte aux deux héroïnes : la mort librement choisie. Aussitôt Énée disparu, Didon fait préparer son bûcher :

Vénus ! rends-moi ton fils ! Inutile prière  
D'un cœur qui se déchire ! À la mort tout entière  
Didon n'attend plus rien que de la mort. (Berlioz, 1864, p. 29)

De manière analogue, le suicide de Genièvre suit immédiatement la chute de Lancelot dans la bataille contre l'armée d'Arthur, où il recherche volontairement la mort. Comme Didon, Genièvre ne peut imaginer une vie sans son amant :

Lui survivre !  
Comment l'a-t-il pu croire ? [...]  
Délaissée ! Abandonnée !  
Voici la fin du jour. La nuit tombe  
Sur ma destinée.  
Rentre, Genièvre, rentre dans l'ombre  
Pour toujours. (Chausson, 1903, p. 47)

La mort de Didon, personnage au double statut d'amoureuse et de souveraine, semble avoir inspiré Chausson de plus d'une manière. Si, en effet, certains traits de cette mort se retrouvent dans celle de Genièvre, d'autres sont évoqués dans la disparition d'Arthus. Au moment de mourir, Didon, en effet, voit l'avenir de Carthage s'ouvrir devant elle :

Mon souvenir vivra parmi les âges.

Mon peuple accomplira d'héroïques destins. (Berlioz, 1864, p. 31)

Cette prophétie trouve un écho dans celle du chœur mystérieux cité plus haut, annonçant à Arthus, à la fin de l'opéra de Chausson, que sa grande œuvre est encore promise à un glorieux avenir. La boucle est ainsi bouclée : de la première à la dernière scène, *Le Roi Arthus* est ponctué d'éléments qui entrent en résonance avec le modèle des *Troyens*.

Mais *Les Troyens* n'est pas le seul opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle à mettre au premier plan une histoire d'amour impossible. Sous ce rapport, le *Roméo et Juliette* de Gounod (sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré) s'impose et apparaît, en raison de la force du sujet de Shakespeare, comme l'une des sources d'influence possibles pour le duo d'amour de Genièvre et Lancelot au premier acte du *Roi Arthus*, même si Chausson n'appréciait pas outre mesure la musique de Gounod<sup>7</sup>. Des quatre duos chantés par Roméo et Juliette au fil de l'opéra, c'est celui du quatrième acte, « Nuit d'hyménée », qui constitue le modèle le plus plausible pour « Délicieux oubli des choses de la

---

<sup>7</sup> Chausson écrit par exemple dans une lettre à Paul Poujaud [novembre 1889] : « En vieillissant, on aime davantage la jeunesse. Voyez plutôt Gounod. Est-il assez ramolli, artistiquement ? Aussi, il presse sur son cœur la partition de *Don Juan*, parce qu'il sent qu'il y a là des idées, du cœur, de la vie ; toutes choses qu'il n'a pas ou n'a plus. » Chausson, 1999, p. 220.

terre » (voir Huebner, 1999, p. 376, note 28). Après leur mariage secret, les époux se réunissent à la faveur de la nuit pour célébrer leur union :

Nuit d'hyménée !  
O douce nuit d'amour !  
La destinée  
M'enchaîne à toi sans retour ! (Gounod, 1979, p. 50)

Comme la rencontre de Lancelot et Genièvre au premier acte de l'opéra de Chausson, celle de Roméo et Juliette n'est possible que sous le couvert d'une obscurité protégée (dans l'opéra de Gounod, c'est la nourrice Gertrude qui veille sur la réunion des amants, jouant ainsi le rôle que remplira Lyonnell dans *Le Roi Arthus*). Le chant de l'alouette, indiquant l'imminence de l'aube, obligera donc Roméo et Juliette à se séparer, non sans regret :

Roméo  
Écoute, ô Juliette !  
L'alouette déjà nous annonce le jour !  
Juliette  
Non ! Ne pars pas encor ! Ce n'est pas l'alouette  
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète !  
C'est le doux rossignol, confident de l'amour ! (*ibid.*, p. 51)

De façon semblable, c'est un avertissement sonore, le cri des veilleurs, qui tirera Lancelot et Genièvre de leur contemplation. Si les implications des deux duos d'amour sont différentes, leur mise en place dramatique présente donc d'importants parallélismes. En outre, l'accent mis par Chausson sur le caractère chrétien du règne d'Arthus rappelle le cadre religieux dans lequel Gounod et ses librettistes placent leurs protagonistes en mettant en scène la cérémonie du mariage, qui n'est qu'évoquée dans la pièce de Shakespeare, et en terminant l'opéra par la supplication « Seigneur ! Pardonnez-nous ! »

(*ibid.*, p. 67), également absente du texte de Shakespeare (voir Huebner, 1990, p. 162).

Une autre source d'inspiration possible pour le premier duo de Lancelot et Genièvre est le drame lyrique *Gwendoline* de Chabrier, sur un livret de l'éminent wagnérien Catulle Mendès. L'opéra met en scène l'amour de Gwendoline, jeune fille saxonne, pour Harald, chef des envahisseurs danois ; l'idylle sera cependant de courte durée, car Armel, le père de Gwendoline, ne consent au mariage que pour mieux vaincre les Danois affaiblis et désarmés pendant la soirée des noces. Le duo d'amour « Soir nuptial », au deuxième acte, se situe entre la célébration du mariage de Harald et Gwendoline et le massacre des Danois par les Saxons ; Gwendoline, qui vient de comprendre les intentions de son père, tente en vain de convaincre Harald de fuir. Rassurée pour un instant, elle chante avec son nouvel époux<sup>8</sup> :

Soir nuptial, délice  
Profond  
Où notre âme se pâme et glisse  
Et fond !  
Dans le ciel infini de l'amour pur et beau,  
Nos deux cœurs sont les deux ailes d'un même oiseau !  
(Chabrier, s.d., p. 36)

Comme dans *Roméo et Juliette*, et comme plus tard dans *Le Roi Arthus*, le duo sera cependant interrompu par une alerte sonore venue de l'extérieur. Les hommes de Harald, de la salle des fêtes attenante à la chambre nuptiale, appellent leur chef à l'aide : « Harald ! Harald ! alerte ! alarmes ! [...] Ils nous frappent avec nos armes. Lâcheté ! forfait inouï ! » (*ibid.*) Ce signal marque le

---

<sup>8</sup> Sur les parallèles musicaux entre « Soir nuptial » et « Délicieux oubli des choses de la terre », voir Huebner, 1999, p. 375-376.

début de la fin : Harald sera blessé à mort dans la bataille et Gwendoline se poignardera pour mourir avec lui dans une *Liebestod* exaltée. Comme « Délicieux oubli des choses de la terre », « Soir nuptial » constitue donc un arrêt avant l'élément déclencheur qui amène la catastrophe finale, dans laquelle les deux protagonistes trouveront la mort.

Mais parmi les œuvres lyriques contemporaines du *Roi Arthur*, c'est *Fervaal* de Vincent d'Indy qui présente le plus de points de contact avec l'opéra de Chausson. Il n'y a là rien d'étonnant : amis proches depuis 1879<sup>9</sup>, d'Indy et Chausson avaient l'habitude de se présenter mutuellement leurs œuvres, et Chausson avait suivi de près la genèse de *Fervaal*, dont d'Indy avait écrit la musique et le livret. Très tôt, Chausson décidera d'ailleurs de prendre la plume pour défendre l'opéra de son ami contre une critique qu'il pressent hostile. En avril 1895, alors que *Fervaal* est tout juste terminé, il écrit à Albert Samain, collaborateur au *Mercure de France*, pour lui demander d'intercéder en sa faveur auprès d'Alfred Vallette, fondateur de la revue :

Croyez-vous qu'il me serait possible d'écrire un article sur *Fervaal* dans le *Mercure* ? [...] Il est à craindre que la critique parisienne ne soit pas bonne. C'est pourquoi, pour tâcher de faire contrepoids, j'aimerais bien dire dans une revue très lue ce que je pense de d'Indy. (Chausson, 1999, p. 421)

Le *Mercure de France* accédera à cette demande ; Chausson y commentera donc la création de *Fervaal* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, en 1897, avant de recenser la reprise de l'œuvre à l'Opéra-Comique de Paris dans les pages de *L'Art libre*, en 1898. Les deux textes, très élogieux (voir en particulier

---

<sup>9</sup> La rencontre de Chausson et d'Indy est relatée dans Gallois, 1994, p. 106-107.

Chausson, 1897, p.128), sont de véritables plaidoyers cherchant à démontrer l'originalité de l'opéra de d'Indy, au-delà des traits wagnériens soulignés par de nombreux critiques. Au sein de ce plaidoyer, Chausson accorde une importance toute particulière aux scènes de *Fervaal* dont on trouve un écho dans *Le Roi Arthus* — ce qui laisse supposer que les deux œuvres, créées en parallèle par deux amis librettistes-compositeurs, pourraient avoir été influencées l'une par l'autre, et que Chausson, en défendant l'œuvre de d'Indy, défendait peut-être aussi un peu la sienne.

*Fervaal*, comme *Le Roi Arthus*, exploite un sujet à saveur légendaire dont l'action se situe dans une région française (ici, les Cévennes, d'où Vincent d'Indy était originaire). Le héros, dernier descendant d'une lignée de rois, est destiné à sauver Cravann, sa patrie, à la condition expresse qu'il reste pur et ne connaisse jamais l'amour. Blessé par des bandits au début de l'opéra, il est soigné par Guilhen, princesse sarrasine, dont il tombe amoureux ; il s'arrache à ses bras pour aller accomplir son destin, mais le mal est fait, et *Fervaal* ne sera pas le héros qu'il devait être.

Au deuxième acte, Kaito, la déesse-mère, apparaît à *Fervaal* et à son mentor, le grand prêtre Arfagard. Interrogée par Arfagard sur le destin de Cravann, Kaito livre cette énigmatique prophétie : « Si le serment est violé, si la loi antique est brisée, si l'Amour règne sur le monde, le cycle d'Ésus est fermé... Seule la Mort, l'injurieuse Mort appellera la Vie. La nouvelle Vie naîtra de la Mort. » (d'Indy, 1895, p. 176-178) À propos de cette apparition, Chausson écrit :

On peut trouver que l'apparition de Kaïto [*sic*] n'est pas sans analogie avec l'évocation d'Erda au troisième acte de Siegfried.

Nulle part cependant d'Indy ne se montre plus affranchi de toute influence. La manière dont il a compris cette scène en fait une création éminemment originale. (Chausson, 1898, p. 239)

Cette scène présente pourtant de nombreuses analogies avec l'apparition d'Erda (voir Schwartz, 1999, p.148-151), tout comme l'intervention de Merlin dans *Le Roi Arthus*. Mais au-delà des ressemblances entre les scènes de d'Indy et Chausson et leur modèle wagnérien commun, les similitudes entre les œuvres des deux amis sont frappantes. Comme Arthus avec Merlin, Arfagard voit apparaître une figure divine dont il avait souhaité la présence, mais qu'il ne s'attendait pas à voir se matérialiser sous ses yeux ; à la même question sur l'avenir de leur patrie, Arthus et Arfagard reçoivent des réponses semblables, d'un pessimisme énigmatique, et dont ils ne pourront comprendre pleinement la signification qu'à la fin de l'opéra. Dans les deux cas, le malheur provient d'un amour interdit et non encore pleinement révélé, qui causera la fin d'un monde et, peut-être, l'avènement d'un ordre nouveau.

La conclusion de *Fervaal*, véritable apothéose dans laquelle cette mystérieuse vie nouvelle joue un rôle central (voir Suschitzky, 2001), est une autre scène de l'opéra de d'Indy dont Chausson chante les louanges. Accompagné par un chœur invisible, Fervaal escalade une montagne enneigée, tenant dans ses bras le corps de Guilhen morte de froid en voulant le rejoindre, et célèbre l'Amour, force première du monde nouveau :

Ah ! J'entends, je vois, je sais : Le Dieu nouveau commande... La nouvelle Cravann est née... mais ce n'est plus Cravann, la Patrie est plus grande ! À l'Orient la lumière a brillé et la Joie embrase le monde; partout s'étend la Paix féconde, le jeune Amour est vainqueur de la Mort ! (d'Indy, 1895, p. 375-379)

Pour Chausson, c'est là une scène « d'une héroïque grandeur ». Certes,

[c]ertains l'ont trouvée obscure. Où va-t-il ce Fervaal ? Eh ! qu'importe. Il a connu l'amour et l'être adoré est mort près de lui ; il a assisté à l'écroulement de toutes ses croyances ; il n'a plus rien à attendre du monde et son unique désir serait un éternel repos. Alors, [...] le voici, portant dans ses bras le corps inanimé de celle qui fut un instant sa joie, chantant un hymne de délivrance et de victoire, qui monte vers la lumière. Ce dénouement est un des plus beaux que je connaisse. (Chausson, 1898, p. 239-240)

Considéré à la lumière de la conclusion du *Roi Arthus*, ce jugement n'étonne pas. Comme Fervaal, en effet, Arthus quitte le monde pour une destination mystérieuse ; comme le héros de d'Indy, il laisse derrière lui la défaite pour aller à la rencontre d'un avenir plus prometteur. Dans les deux opéras, c'est un chœur invisible qui a le dernier mot : *Fervaal* se termine ainsi par les mots « Ils sont venus les temps prédits ; l'Amour est vainqueur de la Mort ! » (d'Indy, 1895, p. 382-383), préfigurant le chœur final de l'opéra de Chausson, cité plus haut. À travers la conclusion de *Fervaal*, c'est donc en quelque sorte le dénouement de son propre opéra dont Chausson fait l'apologie.

### **Conclusion**

Des *Troyens* (1863) à *Fervaal* (1897), en passant par *Roméo et Juliette* (1867) et *Gwendoline* (1886), plusieurs opéras français ont donc pu servir de sources d'inspiration à Chausson pour le livret du *Roi Arthus*. Différents éléments de ces histoires d'amour impossible se retrouvent dans l'unique opéra de Chausson ; ces ressemblances ne concernent pas seulement les

personnages de Lancelot et Genièvre, mais également les implications morales et idéologiques de l'œuvre de Chausson (comme, par exemple, le fait que l'univers de la Table Ronde soit ébranlé, dans ses valeurs et dans son existence même, par la trahison que représente un amour illicite). *Le Roi Arthur* se trouve ainsi au cœur d'un réseau intertextuel complexe, au sein duquel Wagner figure certes en bonne place, mais dans lequel les œuvres lyriques des prédécesseurs et contemporains français de Chausson jouent également un rôle essentiel. De façon générale, il semble que ce soient les opéras dont le compositeur a également écrit le livret qui ont exercé l'influence la plus sensible sur *Le Roi Arthur* ; Chausson s'inscrit donc clairement dans la filiation de Wagner ainsi que dans la nouvelle tradition des compositeurs-librettistes français, illustrée ici par Berlioz et d'Indy, et elle-même dérivée des principes esthétiques de Wagner.

Mais au-delà de tous les modèles dont Chausson a pu s'inspirer, *Le Roi Arthur* présente une vision du monde tout à fait personnelle, dans laquelle s'incarnent les valeurs de justice, d'amour et de fidélité qui gouvernaient la vie du compositeur, aussi bien au sein de sa famille que dans ses rapports avec ses amis et collègues compositeurs — on se souviendra, par exemple, qu'il avait rompu ses liens d'amitié avec Claude Debussy parce qu'il désapprouvait la vie (dissolue à ses yeux) que menait ce dernier, et plus particulièrement le fait qu'il ait rompu ses courtes fiançailles avec la cantatrice Thérèse Roger pour retourner à son ancienne compagne, Gaby Dupont (voir Lesure, 1968 ; Lesure, 2003, p. 148-153 ; Debussy, 2005, p. 201-202). On ne s'étonnera pas que *Le Roi Arthur*, œuvre d'un compositeur pour qui l'harmonie et l'amour conjugaux étaient

des idéaux vécus au quotidien<sup>10</sup>, soit également un opéra dans lequel l'adultère demeure une trahison, une anomalie dans un ordre du monde basé sur la loyauté. Ainsi, en bout de ligne, c'est Arthus, et non le couple formé par Lancelot et Genièvre, qui s'impose comme le personnage central de l'opéra de Chausson, celui à qui est réservée l'apothéose finale. En un mot, Chausson n'est pas Wagner, et dans l'univers du *Roi Arthus*, l'amour interdit, aussi passionné soit-il, ne triomphe pas.

## Bibliographie

- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène. (2012), *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Perspektiven der Opernforschung ».
- . (à paraître), « "Si je pouvais arriver à me déwagnériser..." : Ernest Chausson et *Le Roi Arthus* », dans Giuseppe Montemagno et Michela Niccolai (dir.), *Beyond the Stage: Musical Theatre and Performing Arts Between Fin de siècle and the Années folles*, Bologne, Ut Orpheus, coll. « Ad Parnassum Studies ».

---

<sup>10</sup> C'est ce que démontre la correspondance de Chausson, partiellement éditée dans Chausson, 1999, dans *La Revue musicale, Numéro spécial Ernest Chausson*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, dans Debussy, 2005, et dans Stockhem, 1988, entre autres publications. À ce sujet, voir également Gallois, 1994.

- BERLIOZ, Hector. (1864), *Les Troyens à Carthage*, Paris, Michel Lévy frères.
- CHABRIER, Emmanuel. (s.d.), *Gwendoline*, Paris, Enoch et Cie.
- CHAUSSON, Ernest. (1897), « *Fervaal* », *Mercure de France*, vol. 22, p. 128-136.
- . (1898), « Pour *Fervaal* », *L'Art libre*, 23 juin 1898, p. 237-242.
- . (1903), *Le Roi Arthus*, Paris, Choudens.
- . (1925), « Lettres inédites à Paul Poujaud », *La Revue musicale, Numéro spécial Ernest Chausson*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, p. 143-174.
- . (1999), *Écrits inédits : Journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*, réunis et présentés par Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau, Monaco, Éd. du Rocher.
- DEBUSSY, Claude. (2005), *Correspondance, 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard.
- D'INDY, Vincent. (1895), *Fervaal*, Paris, Durand.
- DUKAS, Paul. (1903), « Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles : *Le Roi Arthus* », *Chronique des arts et de la curiosité*, 5 décembre 1903, p. 321-322.
- FAURÉ, Gabriel. (1903), « *Le Roi Arthus*, drame lyrique en trois actes et six tableaux », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> décembre 1903.
- FAUSER, Annegret. (1991), « Die Sehnsucht nach dem Mittelalter : Ernest Chausson und Richard Wagner », dans Wolfgang Storch et Josef Mackert (dir.), *Les Symbolistes et*

- Richard Wagner – Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin, Hentrich, p. 115-120.
- GALLOIS, Jean. (1994), *Ernest Chausson*, Paris, Fayard.
- GOUNOD, Charles. (1979), *Roméo et Juliette*, Paris, Librairie théâtrale G. Billaudot.
- HIRSBRUNNER, Theo. (2002 [1981]), *Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag.
- HUEBNER, Steven. (1990), *The Operas of Charles Gounod*, Oxford / Toronto, Clarendon Press / Oxford University Press.
- . (1999), *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press.
- LE DOUSSAL, Florence. (2004), *Le Roi Arthus d'Ernest Chausson ou la quête de l'Idéal*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne.
- LESURE, François. (1968), « Claude Debussy, Ernest Chausson et Henri Lerolle », dans *Humanisme actif: Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, p. 337-344.
- . (2003), *Claude Debussy: Biographie critique*, Paris, Fayard.
- MESSAGER, André. (1903), « Critique musicale: *Le Roi Arthus* », *La grande revue*, 15 décembre 1903, p. 663-665.
- PAZDRO, Michel (dir.). (1988), *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Fayard.
- SCHWARTZ, Manuela. (1999), *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de Siècle: Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Sinzig, Studio.

- SERVIÈRES, Georges. (1904), « Revue musicale : *Le Roi Arthur* », *Revue universelle*, vol. 4, n° 102, p. 46-49.
- SPEARE, Mary Jean. (1991), « Wagnerian and Arthurian Elements in Chausson's *Le Roi Arthur* », dans Keith Bushby (dir.), *The Arthurian Yearbook I*, New York / Londres, Garland, p. 195-214.
- STOCKHEM, Michel. (1988), « Lettres d'Ernest Chausson à Eugène Ysaÿe », *Revue belge de musicologie*, vol. 42, p. 241-272.
- SUSCHITZKY, Anya. (2001), « *Fervaal, Parsifal*, and French National Identity », *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. 25, n° 2-3, p. 237-265.
- WAGNER, Richard. (1893 [1960]), *Quatre poèmes d'opéras : Le vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult, précédés d'une lettre sur la musique*, traduit de l'allemand par Paul Challemeil-Lacour (dont le nom n'est cependant pas indiqué dans le volume), Paris, Durand, Calmann Lévy.
- . (1983a), *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Band 3: *Der Ring des Nibelungen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- . (1983b), *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Band 4: *Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- WOLFF, Charles. (1903), « Théâtre royal de la Monnaie – *Le Roi Arthur* », *Le Gaulois*, 1<sup>er</sup> décembre 1903.

### Résumé

Cet article explore les sources d'influence à l'œuvre dans le livret de l'opéra *Le Roi Arthur*, d'Ernest Chausson (composé entre 1886 et 1895), afin de mieux départager ce qu'il doit au modèle de Wagner, d'une part, et à la tradition lyrique française, d'autre part. Si la trame dramatique du *Roi Arthur* présente d'importantes similitudes avec celle de *Tristan und Isolde*, en effet, certains de ses éléments rappellent plutôt des opéras français comme *Les Troyens*, de Berlioz, *Roméo et Juliette*, de Gounod, *Gwendoline*, de Chabrier, et *Fervaal*, de d'Indy. Toutes ces influences sont cependant synthétisées dans une œuvre résolument personnelle.

### Abstract

This article explores the way in which the libretto of Ernest Chausson's opera *Le Roi Arthur* (composed between 1886 and 1895) was influenced by Wagner's works, on the one hand, and by French opera traditions, on the other hand. While the subject matter of *Le Roi Arthur* is very close to that of *Tristan und Isolde*, other elements in the libretto recall French operas such as Berlioz's *Le Troyens*, Gounod's *Roméo et Juliette*, Chabrier's *Gwendoline*, or d'Indy's *Fervaal*. Despite this synthesis between Wagnerian influence and French lyric tradition, *Le Roi Arthur* remains a deeply personal work.