Much Ado About Nothing de Charles Villiers Stanford et Julian Sturgis. Un opéra « Art nouveau » ?

Éric Lysøe

S'il est une adaptation de Shakespeare aujourd'hui tombée dans l'oubli, c'est bien le *Much Ado About Nothing* que composa Charles Villiers Stanford sur un livret de Julian Sturgis, au début du siècle dernier. L'ouvrage a été représenté pour la première fois le 30 mai 1901, à Covent Garden. Il semble avoir reçu un excellent accueil de la part du public, du moins si l'on en croit le *New York Times* en date du lendemain. Certes, deux jours plus tard, le correspondant du même journal, tout en louant la mise en scène et le jeu des interprètes, trouve l'ensemble plutôt décevant. La faute en serait selon lui à l'adaptation en elle-même, tant elle est « hampered by the libretto wich, like the curate's egg in the legend, is only good in parts and those parts are purely Shakespeare's [1] ». Quelques années plus tard cependant, le musicologue Richard Alexander Streatfeild fait part à ses lecteurs d'un avis strictement opposé :

> The libretto by Julian Sturgis is a clever adaptation of Shakespeare comedy, in which the action is judiciously compressed into four scenes without any incidents of importance being omitted[2].

Une chose est sûre, la partition a fait l'objet de fort peu de reprises. Les seules que l'histoire ait retenues sont celles du Stadttheater de Leipzig, en 1902, dans une traduction de John Bernhoff, et celle du Wexford Opera Festival en 1964, sous la direction musicale de Courtney Kenny. Aucun enregistrement complet du spectacle n'a survécu, que ce soit sur support audio ou vidéo. Tout au plus peut-on trouver un court extrait filmé lors d'un concert donné en 2013 par les chanteurs de l'European Opera Centre. Il ne s'agit cependant que d'un bref passage du premier acte : le second duo de Beatrice et de Benedick[3].

Ce peu d'intérêt pour la partition est sans doute à interpréter à la lumière du débat

---

[1] Anonyme, « Stanford's "Much Ado About Nothing" Disappointing », *New York Times*, 2 juin 1901, p. 4. Je traduis : empêtrée dans le livret qui, comme l'œuf du vicaire de la légende n'est bon qu'en certaines de ses parties – parties qui sont du pur Shakespeare ».

[2] *A Sketch of the Development of Opera. With full Descriptions of all Works in the Modern Repertory*, Londres, Routledge, 1907, p. 336. Je traduis : « Le livret de Sturgis est une habile adaptation de la comédie de Shakespeare, dans laquelle l'action se trouve judicieusement concentrée en quatre tableaux sans qu'aucun des rebondissements majeurs soient oubliés. »

[3] Direction d'orchestre : Laurent Pillot, avec Daire Halpin, dans le rôle de Beatrice et Wolfgang Resch, dans le rôle de Benedick. La captation vidéo est disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=KLI0KBWZFs4 (consulté la dernière fois le 30 septembre 2015).

qu'on a vu se développer, à la charnière des XIXe et XXe siècles, autour de la notion très disputée de « Renaissance » musicale anglaise, mouvement au sein duquel s'inscrit l'œuvre de Stanford. Mais peut-être convient-il d'aller un peu plus loin. Car cette version de *Much Ado About Nothing* participe également de l'esthétique de l'Art nouveau, en ce qu'elle se pimente volontiers de légèreté et d'humour tout en plaçant en tête de ses préoccupations la qualité de l'émotion musicale. Or on peut penser que cette inspiration a contribué, elle aussi, à flétrir l'ouvrage en le faisant trop vite percevoir comme une œuvre surannée, rapidement dépassée par les prouesses de l'avant-garde. Il n'en paraît que plus nécessaire de mieux cerner l'apparente désinvolture avec laquelle s'effectue ce retour à l'âge d'or élisabéthain. C'est peut-être en effet ce qui, *après coup*, rend ce *Much Ado About Nothing* si précieux à nos yeux et nos oreilles, sinon dans sa totalité, du moins dans ses parties les plus savoureuses. Car celles-ci, pour parodier le critique du *New York Times*, s'offrent bien, et ce malgré les apparences, comme du pur Shakespeare…

Retour à Shakespeare

Un premier élément mérite à ce propos d'être souligné : Charles Villiers Stanford adapte *Much Ado About Nothing* dans un contexte qui lui inspire des stratégies d'écriture particulières. Car revenir au théâtre élisabéthain témoigne avant tout pour lui de sa participation à la « Renaissance » de la musique anglaise. Il est en effet, avec Hubert Parry et Alexander Mackenzie, l'un des défenseurs d'une nouvelle école, telle que Joseph Benett a pu en célébrer l'émergence, dès 1882, après la création de la *Symphonie en sol* de Parry. Le musicologue estimait alors que l'ouvrage apportait « the capital proof that English music has arrived at a renaissance period[4] ». L'idée centrale consistait à revendiquer, après les Hongrois, les Polonais ou les Russes, l'existence d'une inspiration nationale. Il s'agissait non seulement de retrouver une couleur locale typiquement anglaise – par l'utilisation de mélodies traditionnelles –, mais encore de renouer avec l'âge d'or élisabéthain – Victoria, la veuve de Windsor apparaissant comme une nouvelle Reine vierge, la réincarnation d'Élisabeth Ire. Ainsi, dans sa *Renaissance of Music*, Morton Latham ne se contente pas de montrer comment la musique anglaise d'antan a anticipé sur le développement de sa sœur continentale. Il s'aventure volontiers dans certains parallélismes entre les premières heures d'un XXe siècle encore à venir et l'époque bénie

[4] *The Daily Telegraph*, 4 septembre 1882, p. 4. Je traduis : « La preuve déterminante que la musique anglaise était parvenue à une période de renaissance. »

qui vit le succès des William Byrd et autres John Dowland :

> Choral singing in England, in the present century, is in no way inferior to what it has been in the past, and the presence among us of composers like Mackenzie, Parry, and Stanford, gives promise that musical England will hold her place among the nations in the century which we are rapidly approaching[5].

Cette célébration du génie national supposait bien sûr qu'on parvînt à se prémunir d'une trop forte influence étrangère – allemande notamment. La Renaissance musicale anglaise caressait le rêve d'opposer à des Beethoven ou des Wagner des héros anglais de même stature. Le Royal College of Music, que Stanford rejoignit dès sa fondation et qui allait devenir l'organe de ce *revival*, fut d'ailleurs créé explicitement, selon le prince Léopold, quatrième fils de la Reine Victoria, « to enable [English composers] to rival the Germans »[6].

À considérer les deux commentaires du *New York Times* qu'on a évoqués plus haut, tel est bien l'horizon à partir duquel l'Angleterre, mais aussi l'Amérique entendent juger l'opéra de Stanford. L'article du 31 mai en est la meilleure preuve :

> In his composition Dr. Stanford employs leading motives, but otherwise the music shows no trace of Wagnerism[7].

Plus critique, le compte rendu du 2 juin fait néanmoins implicitement référence à l'ambition que caresse le compositeur d'imposer en tout domaine l'idée d'une musique typiquement anglaise :

> *Much Ado About Nothing* is a very disappointing work to those who had hoped that a masterpiece of English opera had at last arrived. […] The work is sung in English in every part […], and will have some temporary vogue thanks to the loyalty of English reviewers to the national art, but as a grand opera there is no hope for it elsewhere[8].

Cette idée d'une Renaissance musicale anglaise est loin de n'avoir trouvé que des thuriféraires. Très discutée tout au long du XX^e^ siècle, elle explique en partie le succès limité de l'opéra. Mais elle fournit une clef indispensable pour comprendre l'esprit dans lequel Villiers Stanford et son librettiste opèrent leur retour à Shakespeare.

---

[5] London, Stott, 1890, p. 174-175. Je traduis : « En Angleterre aujourd'hui, l'art du chant choral n'est en aucune manière inférieur à ce qu'il fut par le passé, et la présence parmi nous de compositeurs comme Mackenzie, Parry et Stanford nous donne l'espoir que le siècle qui s'approche à grand pas verra la musique anglaise tenir son rang parmi celles des autres nations. »

[6] T*he Proposed Royal College of Music, with three addresses delivered by HRH the Duke of Edinburgh, HRH the Duke of Albany and HRH the Prince Christian at the Free Trade Hall, Manchester, Dec. 12 1881*, London, Murray, 1882, p. 18. Je traduis : « permettre [aux compositeurs anglais] de rivaliser avec leurs homologues allemands ».

[7] Anonyme, « Dr Stanford's New Opera », *New York Times*, 31 mai 1901, p. 1. Je traduis : « Dans sa partition, le professeur Stanford recourt aux leitmotive, mais pour le reste sa musique est exempte de toute influence wagnérienne. »

[8] Anonyme, « Stanford's "Much Ado About Nothing" Disappointing », *op. cit.*, p. 4. Je traduis : « *Beaucoup de bruit pour rien* est une œuvre bien décevante pour ceux qui s'attendaient à un chef-d'œuvre de l'opéra anglais. L'ouvrage est chanté en anglais dans toutes ses parties ; il jouira d'une vogue temporaire grâce à la loyauté des critiques anglais à l'égard de leur art national, mais il n'y a aucune chance de le voir considérer ailleurs comme un grand opéra. »

En premier lieu, il n'est sans doute pas anodin que le compositeur ait choisi une comédie de Shakespeare et précisément cette comédie si particulière qu'est *Much Ado About Nothing*. Il s'agit en effet d'une œuvre qui ne suscite pas une adhésion inconditionnelle des shakespeariens de l'époque[9] et qui, de la sorte, laisse à ses adaptateurs l'entière liberté de proposer ce qui apparaît plus comme une *image sonore de la Renaissance* que comme une pieuse reconstitution historique.

Le livret suit les détails du texte qu'il reprend parfois à la lettre mais réorganise à sa façon. Le duo de Benedick et Beatrice – celui-là même qu'interprétèrent récemment les chanteurs de l'European Opera Centre – donne une idée assez claire du travail de restructuration auquel a procédé le librettiste. Le passage s'ouvre sur un dialogue emprunté au début de l'acte II de la pièce de Shakespeare. Puis, il enchaîne sur des répliques tirées, elles, de la première scène de l'acte I, et parfois livrées dans le désordre :

Shakespeare	**Sturgis**
II, 1	**I**
BEATRICE. – Will you not tell me who told you so?	BEATRICE. – Tell me who told you so?
BENEDICK. – No, you shall pardon me. […]	BENEDICK. – Naye, pardon me.
BEATRICE. – That I was disdainful, and that I had my good wit out of the 'Hundred Merry Tales:' – well this was Signor Benedick that said so[10].	BEATRICE. – That I was cursed, and had my wit out of the 'Hundred Merry Tales:' T'was Benedick who told you. […]
I, 1	BEATRICE. – Your trencher man, Benedick, aye, parrot-teacher. The same Benedick, I'll tell you what he is: the Prince's Jester […]
BENEDICK. – What, my dear Lady Disdain! are you yet living?	BENEDICK. – Dear Lady Disdain ! I see you art still living?
BEATRICE. – Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signor Benedick? […]	BEATRICE. – Is't likely that disdain should die when such meet food affronts her eyes as Signor Benedick[12]?
BENEDICK. – Well, you are a rare parrot-teacher[11].	

[9] En 1905 par exemple, Arthur Bingham Walkley écrit : « *Much Ado About Nothing* […] as a play is as bad as bad can be. […] Everybody knows the weaknesses of *Much Ado*. It has the initial weakness – shared with many another of Shakespeare's plays – of a dramatised novel. In the church scene, Claudio is cheerfully degraded into a blackguard for the sake of a *coup de théâtre*. The cock-and-bull story of Hero's death is invented, and Claudio is turned into a weak ass, for the sake of another *coup de theâtre* in the final scene.» (« His Majesty's Theatre » [janvier 1905], *Drama and Life*, New York, Brentano's, 1908, p. 138-139.). Je traduis : « En tant que pièce, *Beaucoup de bruit pour rien* est aussi mauvaise que possible […] Tout le monde [en] connaît les faiblesses. Sa faiblesse initiale – qu'elle partage avec nombre de pièces de Shakespeare – est d'être un roman transformé en comédie. Dans la scène de l'église, Claudio est allègrement ramené au rang de canaille au profit d'un coup de théâtre. L'histoire sans queue ni tête de la mort de Hero est pure invention et, dans la scène finale, Claudio se change en un pauvre âne au profit d'un autre coup de théâtre. »

[10] Toutes les références au texte de Shakespeare sont empruntées à SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes. Comédies*, vol. II, Paris, Laffont, « Bouquins », 2000. Voir ici, Acte II, scène 1, p. 402.

[11] *Ibid*., I, 1, p. 384.

[12] Toutes les citations – textuelles ou musicales – de l'opéra de Sturgis et Stanford sont empruntées à la réduction pour piano : *Much Ado About Nothing*. Opera, Londres et New York, Boosey, 1901. Voir, ici, p. 46-54.

Ce n'est encore rien toutefois, dans la mesure où les réparties en question sont bien celles que Shakespeare a confiées aux deux personnages en scène – même si, à l'occasion, telle boutade de Benedick se trouve placée dans la bouche de Beatrice. Mais il arrive à Sturgis de se jouer plus encore du texte original. Un précédent duo entre les deux protagonistes attribue en effet à Benedick une partie des propos que Shakespeare avait fait tenir, quant à lui, à un simple messager :

Shakespeare	**Sturgis**
I, 1	**I**
BEATRICE. – [...] I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? […]	BEATRICE. – Know you one Signor Benedick ? Tell me how many has he killed and eaten in these wars?
MESSENGER. – He hath done good service, lady, in these wars.	BENEDICK. – He has done good service, lady.
BEATRICE. – You had musty victual, and he hath holp to eat it: he is a very valiant trencherman; […]	BEATRICE. – He ate your musty victual ! In truth he is a gallant trencherman.
MESSENGER. – I see, lady, the gentleman is not in your books.	BENEDICK. – I see, lady, the gentleman is not in your books.
BEATRICE. – No. An he were, I would burn my study. But, I pray you, who is his companion? […]	BEATRICE. – Nay, an he were, I would burn my study. But, I pray you, who is his companion?
MESSENGER. – He is most in the company of the right noble Claudio.	BENEDICK. – He most affects the brave don Claudio.
BEATRICE. – O Lord, he will hang upon him like a disease: he is sooner caught than the pestilence, and the taker runs presently mad. God help the noble Claudio[13]!	BEATRICE. – O, he will hang upon him ! He'll be his falling sickness. He's sooner caught than the fever ; God help the noble Claudio, and keep him from this madness[14].

Pareille désinvolture ne s'explique pas seulement par le besoin de resserrer l'action, selon un principe qui s'impose, on le sait, à tout librettiste. Car Sturgis va bien au-delà de la règle commune et veille à jouer de la légèreté sous toutes ses formes. C'est pourquoi il prend le contre-pied des reproches que ses contemporains font à la pièce. Loin de chercher à réduire la fragilité du scénario, il la monte curieusement en épingle pour en faire une illustration de la futilité de l'existence. L'opéra s'ouvre en effet sur une adaptation pour chœur d'hommes de la chanson « Sigh no more, ladies » que Shakespeare fait entonner à Balthasar à la scène 3 de l'acte II[15]. Mais c'est pour l'interrompre, le temps de quelques mesures, par un bref échange entre Borachio et Don John. Inspiré de la scène 3 de l'acte I de Shakespeare et placé au tout début de l'œuvre, ce dialogue des deux *villains* annonce donc d'emblée le complot ourdi par le bâtard,

[13] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, p. 382.
[14] Sturgis et Stanford, *op. cit.*, p. 38-40.
[15] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, p. 418.

complot dont la critique estime qu'il est tout à la fois maladroit et infondé. Le texte de Sturgis le décrit d'ailleurs comme un « *merry sport* », un divertissement plaisant. L'expression n'apparaît pas dans le *Much Ado About Nothing* de Shakespeare. Le librettiste est allé la chercher dans *Le Marchand de Venise*, lorsqu'à la scène 3 de l'acte I, Shylock propose à Antonio de signer le fameux contrat qui, « par plaisanterie » [*in a merry sport*], renferme la clause selon laquelle, si la somme empruntée n'est pas remboursée au jour dit, le prêteur aura le droit de prélever sur son débiteur une bonne livre de chair[16]. Cette référence textuelle, qui une fois de plus met en lumière le travail d'adaptation de la pièce, ajoute peut-être une profondeur inquiétante au personnage de Don John. Mais elle ne rend pas plus plausible la machination à laquelle songe le bâtard. Qui plus est, la chanson qui encadre cette première scène vient souligner symboliquement la faiblesse dont témoigne l'intrigue originelle. Placés au lever de rideau et entonnés par un chœur, ces quelques vers ne font plus allusion, comme chez Shakespeare, à la chute de Hero telle que peut la prévoir un spectateur parvenu au cœur de l'action. Donnés avant que tout commence, ils deviennent un hymne à la frivolité : « Puisque nous sommes inconstants, disent les trois voix d'hommes, ne vous préoccupez pas de nous, mesdames, et jouissez de la vie sans chercher à alimenter votre mélancolie. »

Stanford et l'Art nouveau

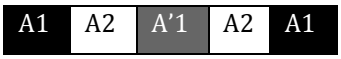
La musique de Stanford va faire sienne cette légèreté et l'inscrire assez clairement dans les courants de l'Art nouveau.

En premier lieu, tout comme le fera Debussy un an plus tard dans *Pelléas*[17], Stanford renonce à l'ouverture et fait se commencer l'ouvrage sur un rapide lever de rideau. Il est même impossible de déterminer chez lui le moment où le prélude s'achève et où débute la première scène, car les deux sont intégrés à une structure en arche qui conduit le prélude à réapparaître à la fin de l'acte.

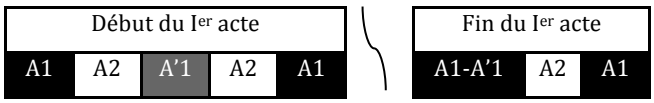
Pour être plus exact, il faudrait dire que l'acte se fonde sur deux structures en arches imbriquées. Après neuf mesures orchestrales (A1), le chœur d'homme entonne la chanson « Sigh no more » (A2). Le rideau se lève lentement et à la fin du premier couplet, Don John et Borachio, qui sont apparus entre-temps, lancent véritablement l'action. Le

[16] *Ibid*., p. 88.
[17] Le principe est ancien, puisqu'il remonte au XVII^e^ siècle. Mais il s'est trouvée réactivé à la fin du XIX^e^ siècle par des compositeurs comme Chabrier dont certains préludes, tel celui du *Roi malgré lui*, ont influencé Satie et Debussy.

prélude n'est pas cependant entièrement achevé, puisque les propos des deux personnages sont formulés sur un accompagnement qui reprend, en répétant les deux premières, les neuf mesures orchestrales (A'1). Puis la chanson, et donc le « prélude », revient, le chœur entonnant cette fois le 2e couplet écrit par Shakespeare (A2). Enfin les mesures inaugurales sont reprises à l'orchestre (A1), à ceci près qu'une brève marche harmonique nous fait passer de si bémol majeur en ré mineur. Ce premier épisode est donc clairement construit selon une forme en arche et intercale jusqu'à les confondre le prélude et la première scène.



Or ces soixante-treize mesures sont une réduction de l'ensemble de l'acte. La suite va se présenter en effet comme un développement de cette matrice inaugurale. L'acte se termine exactement comme il a commencé. À la mesure 1127, la formule orchestrale sur laquelle s'était ouvert l'opéra se fait entendre, elle prélude puis sert d'accompagnement à une scène très brève entre Don John et Borachio (A1-A'1). Puis un chœur – mixte cette fois – reprend le « Sigh no more » de Shakespeare (A2) avant que tout s'achève sur sept mesures orchestrales qui renouent, en les variant à peine, avec les premières mesures de l'ouvrage (A1). Et l'acte I se termine ainsi dans la même tonalité que celle dans laquelle il avait commencé, si bémol majeur :



Entre ce début et cette fin identique, 5 autres sections s'enchaînent selon la logique B-C-D-C-B. Le compositeur construit tout d'abord un parallélisme entre deux situations amoureuses, celle de Claudio et celle de Benedick (B), puis il s'attarde aux festivités données en l'honneur de Don Pedro, lesquelles donnent lieu à un véritable « masque » (C). La pièce centrale (D) se focalise ensuite sur les relations de Beatrice et de Benedick. Les deux duos que chantent alors les futurs amants encadrent deux actions de Don John. Dans la première, le bâtard s'assure de la collaboration de Borachio, dans la seconde, il fait croire à Claudio que Pedro a courtisé Hero pour son propre compte. Les modulations transcrivant le cheminement des idées dans l'esprit tortueux du *villain* se multiplient. On

progresse ainsi de ré à mi bémol majeur, pour brusquement se retrouver en la[18]. Or ce n'est évidemment pas un hasard si c'est un écart de triton – de mi bémol à la – qui accompagne la rupture entre ces deux scènes de tromperies et leur première conséquence : le désespoir de Claudio. Car il ne s'agit pas simplement de souligner les réflexions perverses de John, ni même de traduire le caractère démoniaque de ses manœuvres par l'apparition d'un *diabolus in musica*. Il s'agit aussi de placer, comme en clef de voûte de l'arche, l'intervalle qui met en lumière la symétrie du système musical occidental. Le triton est bien ce qui sépare en deux sections égales les douze demi-tons de notre gamme chromatique. Il vient renforcer ici la construction en miroir de tout le passage :

Au terme de cette séquence centrale, les cœurs reviennent à la fête. Don Pedro feint de courtiser Béatrice, comme il avait « réellement » courtisé Hero pour le compte de Claudio (C). Enfin, avant de reprendre, comme on l'a dit, une partie du prélude, le parallélisme entre les deux couples de protagonistes est une dernière fois porté sur le devant de la scène (B). L'attention cependant ne se concentre plus cette fois sur Claudio et Benedick, mais sur leurs futures compagnes : puisque Hero va se marier, Beatrice doit l'imiter.

Ainsi, les soixante-treize mesures du début définissent le modèle qui sert à structurer l'intégralité de l'acte. Tel était déjà le principe que Monteverdi appliquait à l'ensemble de son *Orfeo*, dont les cinq stances inaugurales annonçaient les cinq actes de la tragédie, organisés selon une symétrie rigoureuse autour du troisième acte. En se multipliant dans toute l'œuvre, les clins d'œil en direction de la Renaissance justifient le recours à une forme qu'illustrent aussi bien Debussy que Satie et qui, comme telle, est avant tout représentative de l'Art nouveau.

Deux autres traits permettent de rapprocher Stanford de ses contemporains et notamment de l'auteur des *Gnossiennes* : le réemploi d'anciennes danses et l'écriture

[18] Du moins si l'on en croit les trois dièses de l'armature, car le passage est, du point de vue tonal, particulièrement instable.

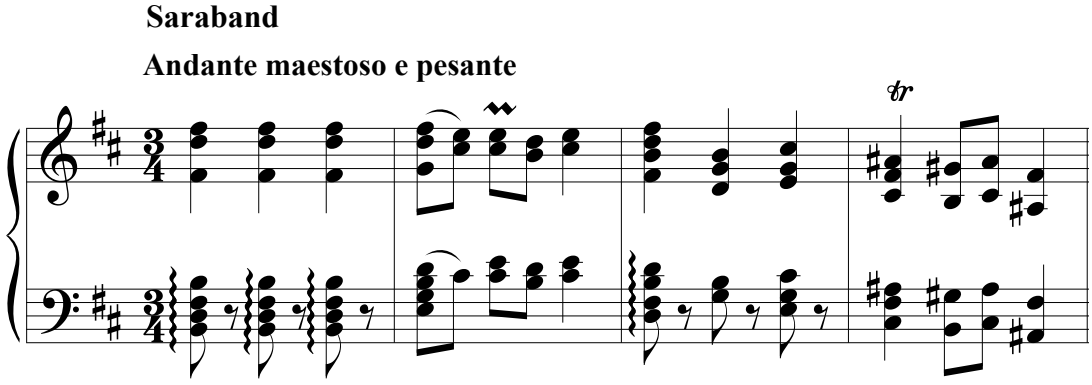
modale, inspirée entre autres du chant grégorien.

Dans sa *Musical Composition*, le professeur du Royal College donne à ses étudiants ce conseil : « Practice as much as possible in old rhythmical dance-forms, such as minuets, sarabands, allemandes[19]. » De fait, le premier épisode des festivités masquées évoquées plus haut est intitulé « Saraband ». Satie, on s'en souvient, avant de composer des danses imaginaires comme les *Gymnopédies*, avait lui aussi écrit une série de *Trois Sarabandes*. Le Français – de mère écossaise – avait cependant joué avec les modèles du genre selon une méthode assez différente de celle de Stanford. Une sarabande est, on le sait, une danse lente à trois temps. Elle se caractérise chorégraphiquement par un pas glissé, de sorte que son schéma rythmique canonique présente régulièrement un allongement du deuxième temps sur le troisième. C'est bien le principe qu'on retrouve par exemple dans la célèbre sarabande de la *Suite en ré mineur* de Haendel. Or ce schéma, Satie s'amuse à le déconstruire au fil de ses *Trois Sarabandes*. Il le respecte fidèlement tout d'abord, puis il le fait peu à peu se déliter à travers tout un jeu d'arpèges qui conduit l'auditeur à perdre jusqu'au sentiment de la mesure[20]. Bien différente est la position de Stanford. Le compositeur irlandais a d'autant moins besoin de déconstruire ses modèles que la référence majeure est ici, on l'a vu, Haendel. Or, pour les partisans de la Renaissance musicale anglaise, l'auteur de *Water Music* est précisément le tempérament germanique par lequel le scandale arrive, le mauvais diable qui précipita la décadence de l'esprit anglais. Bien avant lui, Purcell, ce point d'aboutissement du génie national, avait déjà, à travers diverses pièces célèbres, renoncé au principe qui veut que, régulièrement, le pas chassé de la danse se traduise par un allongement du deuxième temps sur le troisième. Ainsi, dans la sarabande de la *Suite en la mineur Z 663*, les blanches attaquées sur le deuxième temps ne s'entendent, et fort épisodiquement, que dans une partie intermédiaire, mais jamais à la basse, ni au chant. Stanford s'inspire manifestement de cet exemple prestigieux. Sa sarabande est bien une danse à trois temps, non seulement lente et hiératique, mais « pesante ». On y cherchera toutefois vainement l'allongement du deuxième temps. Non seulement le procédé est absent, mais il est remplacé par une indication ironique. Un mordant placé, précisément, sur le deuxième temps des mesures 325 et 333, rappelle ces ornements qui, au clavecin, permettaient autrefois de prolonger

[19] STANFORD Charles Villiers, *Musical Composition. A Short Treatise for Students*, New York, Macmillan, 1911, p. 47. Je traduis : « Recourez, autant que faire se peut, aux formes et rythmes des anciennes danses telles que menuets, sarabandes ou allemandes. »

[20] Sur ce point, voir LYSØE Éric, « Satie au piano ou les effusions du titre », *in* Laurence Brogniez et Marianne Jakobi (dir.), *Ceci n'est pas un titre*, Lyon, Fages éditions, 2014, p. 32-45.

la résonance de la note. L'effet produit est d'autant plus narquois qu'il est à chaque fois combattu, deux mesures plus loin, par un trille, placé lui sur le premier temps :

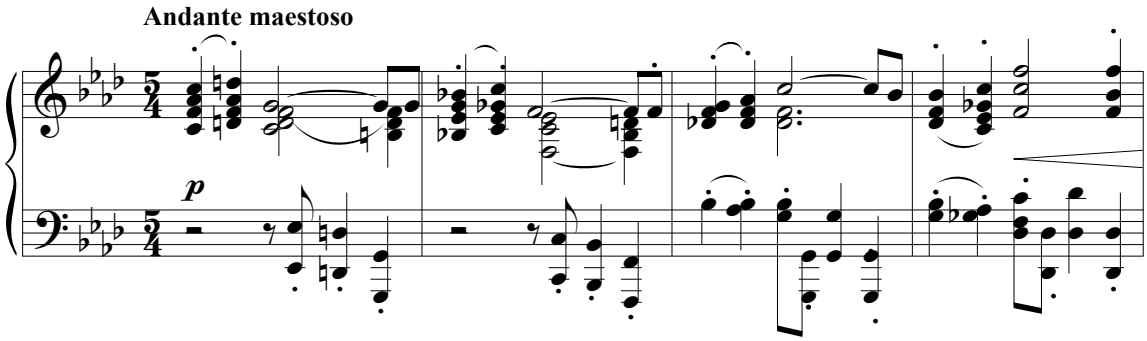


Sturgis et Stanford, *op. cit.*, p. 24, Acte I, mes. 324-327

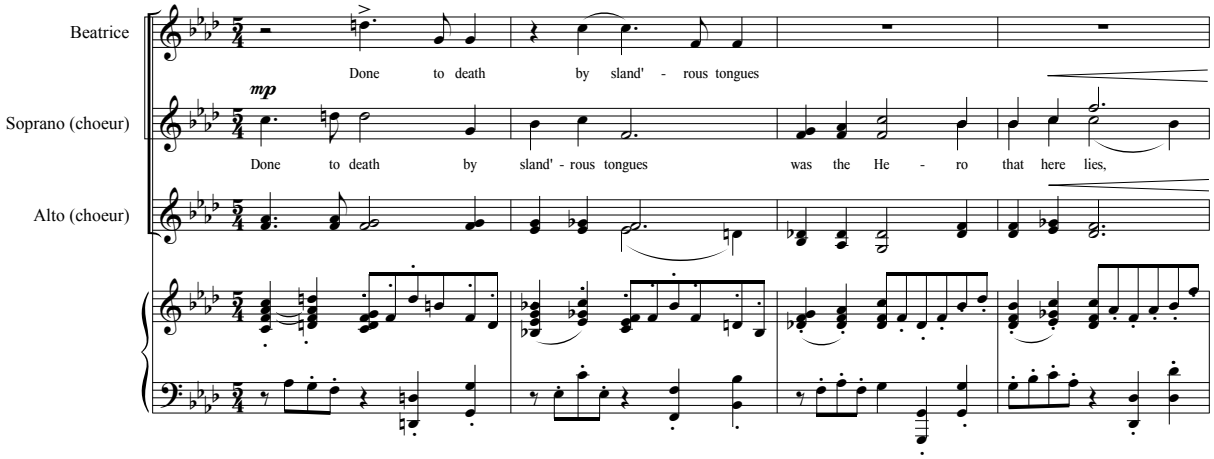
Le même humour se note dans les emprunts que pratique Stanford au chant grégorien et qui, là encore, font songer aux plaisanteries d'un Erik Satie. Comme tant de ses contemporains, l'honorable représentant du Royal College of Music se plaît à utiliser les modes anciens. Il n'est pas possible cependant de commenter ici tous les passages de sa partition qui empruntent au mode de ré ou au mode de sol. On préférera s'arrêter sur deux moments de l'acte III dont la dimension censément religieuse est accentuée par l'action, puisque nous pénétrons alors dans une église catholique et que le premier hymne, entonné sur un motif obstiné de cloches, est un salut à la Vierge, chanté sur un texte en latin. Nous sommes à l'instant où la prétendue tromperie de Hero n'a pas encore été découverte, et où une procession de moines prélude au mariage. L'écriture, assez dépouillée, hésite entre une conduite parfaitement tonale en do majeur et quelques passages en mode de sol, comme l'« Amen », qu'accompagne une cadence exécutée à l'orgue. L'ambiance « grégorienne » s'installe dès cet instant et son retour, à la fin de l'acte, s'effectue sous les mêmes auspices. Cette fois, le comportement prétendument lubrique de Hero a été dénoncé et la jeune femme est donnée pour morte. Une nouvelle procession s'organise. Les moines défilent en portant une bière et prient pour l'âme de l'« ange » Hero, afin qu'elle soit accueillie par Dieu dans son paradis. Là encore, la conduite mélodique et harmonique hésite entre un fa majeur et un fa myxolydien (mode de sol). La portée de l'action musicale et dramatique est pourtant totalement différente et l'ironie refait surface. La musique apparemment sérieuse contraste en effet avec la mômerie. Foin de « Miserere », personne n'est mort. Benedick le sait parfaitement et le « Farewell » qu'il lance alors est parfaitement ambigu. À ce titre, il répond au

« Farewell » que gémissait Claudio dans l'acte I, à cette nuance près cependant : si le terme était alors tout aussi immotivé au regard des faits, il ne l'était pas dans l'esprit du locuteur, persuadé de devoir abandonner Hero aux assiduités de Don Pedro.

Cette marche funèbre ironique ne marque toutefois qu'un moment dans l'évolution dessinée par Stanford. Car le traitement modal se retrouve dans l'acte IV, à l'instant où Beatrice, suivie d'une procession de vierges, fait mine de se recueillir sur la tombe de Hero. Stanford choisit de rendre le passage en fa mineur, mais sur un mode de ré, et combiné à la tonalité relative, la bémol majeur, mais sur un mode de sol. La conduite harmonique dès lors se complexifie. On est d'autant plus loin des restitutions simplistes auxquels on s'était habitué dans l'acte III que l'ensemble se développe sur une mesure à cinq temps. De façon plus révélatrice encore, l'apparition régulière d'un accord de 11^{e} non préparé, puis l'apparition d'arpèges langoureux, confèrent à ce qui aurait pu être un hymne funèbre des allures de valse impertinente :



Sturgis et Stanford, *op. cit.*, p. 194., Acte IV, mes. 506-509



Sturgis et Stanford, *op. cit.*, p. 195, acte IV, mes. 524-527.

On retrouve de la sorte quelque chose de la distance amusée et tendre qu'on pouvait

découvrir dans tant de pièces de Satie, et notamment dans les *Ogives*, inspirées, elles aussi, par le chant grégorien.

Quelques pépites

On le voit, faute d'en percevoir la dimension humoristique, bien des critiques n'ont pu saisir ce qui faisait le charme et la touche « Art nouveau » de la partition de Stanford. Mais il faut dépasser ce stade et essayer de mesurer un peu mieux comment, tout en se mêlant d'esthétique moderne, le retour à la Renaissance qu'opère le compositeur, loin de trahir Shakespeare, invite à retrouver sinon la forme du moins l'esprit du théâtre élisabéthain.

On est tout d'abord frappé, à ce propos, par l'attention qu'accordent Stanford et Sturgis à la question des apparences. Les deux collaborateurs ne se contentent pas de reprendre l'idée du bal masqué qu'organise Leonato au deuxième acte de la comédie de Shakespeare. Ils introduisent dans l'opéra un véritable « masque » au sens qu'on donne à ce terme à l'époque élisabéthaine : un spectacle où se mêlent danse, musique, chant et mime. Certes, Shakespeare n'a nullement ressenti le besoin d'inclure ce genre d'intermède dans la pièce. Son œuvre complète, telle qu'elle nous est parvenue, ne comporte d'ailleurs qu'un seul masque décrit de bout en bout, celui de *La Tempête*. Mais précisément, c'est l'ambiance mythologique de cet épisode et notamment l'apparition d'Iris, la déesse de l'arc-en-ciel, qui inspire ici les auteurs de l'opéra. Leur Hero se présente en effet comme la Reine du jour d'été. Elle invite à célébrer le solstice par des chants et des danses qui dureront toute la nuit. La saison de la guerre s'achève, celle des amours commence : il est temps que les hommes abandonnent leurs armes et que les tambours se taisent pour céder la place aux tendres plaintes des luths.

En imaginant ce « festival » comme une célébration païenne du solstice, Sturgis et Stanford ne font pas que multiplier les allusions au masque élisabéthain, ils inscrivent les jeux de l'amour et du hasard sous le signe d'une cosmologie shakespearienne. Il est en effet étonnant de voir à quel point le livret de l'opéra peut faire référence au système solaire. Il invoque non seulement Vénus[21] et Diane[22] comme le fait Shakespeare[23], mais encore le soleil, et cette fois avec beaucoup plus de constance que le texte original. Chez le poète élisabéthain, l'astre du jour apparaît en filigrane des « Sundays » dont rêve

[21] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 69.
[22] *Ibid.*, p. 138.
[23] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, IV, 1, p. 454.

Benedick[24], ou un peu plus nettement dans l'évocation par Beatrice de sa peau hâlée – *sunburnt*[25]. L'unique passage où l'astre du jour est directement mentionné se trouve au début de l'acte III, lorsque Hero lance à sa « chère » Margaret :

> And bid her steal into the pleached bower,
> Where honeysuckles, ripen'd by the sun,
> Forbid the sun to enter, like favourites,
> Made proud by princes, that advance their pride
> Against that power that bred it[26].

Cette rêverie qui associe le soleil aux princes est l'un des traits constants de l'imaginaire shakespearien. Elle renvoie à une structure mythique qui apparaît de façon bien plus évidente dans d'autres pièces du Barde[27] et qui se fonde sur la mort du vieux roi, le vieux soleil, puis sa renaissance sous un visage nouveau. Comme le note Clifford Darrow Stetner :

> In Shakespeare's Seasonal Pattern, the usurpation of Richard II is equivalent to the winter solstice, which marks both the death of Year-god, Richard, and the birth of the New, personified in Shakespeare's cycle by Hal, who is to replace the winter interrex, Henry IV, when he comes of age as Henry V in the metaphorical spring. […] Like the sun, therefore, Richard's descent to a lower path and shorter days began after summer solstice, he lost his crown as he crossed the autumn equinox, and he died near the winter solstice[28].

On comprend qu'autour de cette rêverie solaire, le texte de l'opéra accentue l'organisation temporelle de la pièce de Shakespeare. Les deux premiers actes se déroulent dans une lumière rasante, depuis la fin d'après-midi jusqu'aux premières heures de la nuit. Le deuxième acte souligne notamment que la « sérénade » de Claudio résonne sous les feux du « *sunset* »[29]. La série des méprises qui vire au cauchemar pour Hero prend corps durant le crépuscule et le début d'une nuit d'été. L'opéra offre de la sorte comme un pendant au *Midsummer Night Dream* de Shakespeare. Nul doute alors que, dans l'esprit du librettiste comme dans celui du compositeur, il s'agisse de donner une forme d'équivalent moderne à *The Fairy Queen*, le « semi-opera » que Henry Purcell

---

[24] *Ibid.*, I, 1, p. 388.
[25] *Ibid*., II,1, p. 410.
[26] *Ibid*., III,1, p. 426. Traduction de Sylvère Monod (*ibid.*, p. 427) : « [Et propose]-lui de se glisser dans le bosquet couvert / Où tous les chèvrefeuilles, mûris par le soleil, / Empêchent [ce même soleil] de pénétrer – comme des favoris, / Rendus fiers par des princes, opposent leur fierté / Au pouvoir qui les a faits. »
[27] Entre autres, dans *A Middsummer Night Dream*, comme en témoigne la référence au changeling indien, emprunt au motif de l'échange des jumeaux, caractéristique du mythe solaire (voir *ibid*, p. 70).
[28] STETNER Clifford Darrow, *Shakespeare's "Shrieking Harbinger": Seasonal Pattern, Genre, and the Shapes of Times in the First Folio and The Phoenix and the Turtle*, PhD, New York, City University, 2008, p. 212-213. Je traduis : « Selon le schéma des saisons chez Shakespeare, l'usurpation de Richard II équivaut au solstice d'hiver qui correspond à la mort du dieu "An". La naissance du Nouvel "An", incarné dans le cycle shakespearien par Hal, héritier destiné à succéder à l'interrègne hivernal d'Henry IV, se produit lorsqu'un printemps métaphorique transforme le jeune prince en Henry V. Ainsi, tout comme le soleil, Richard suit, après le solstice d'été, une course descendante qu'accompagne le raccourcissement des jours ; il perd sa couronne à l'équinoxe d'automne et meurt aux environs du solstice d'hiver. »
[29] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 77

avait précisément tiré du *Songe d'une nuit d'été*. Ce faisant, Sturgis et Stanford interprètent de façon révélatrice la résurrection de Hero, dont Claudio prétend qu'elle est le soleil. Le retour à la vie de l'héroïne se comprend comme une variante, curieusement féminine, de la mort et renaissance du roi. C'est pourquoi le calendrier de la pièce originale se trouve légèrement *décalé*. Si dans la bouche de Claudio, Hero is « *fairer than the woods of May* »[30], si pour Benedick, la femme idéale doit être « *blithe as the woods of May* »[31], ce sont bien les « *woods of June* » qu'évoque Hero elle-même[32]. Plus subtilement, une saillie de Beatrice est l'objet d'une de ces transpositions qui paraissent immotivées si l'on néglige la perspective ouverte ici par la temporalité. Au début de son acte I, Shakespeare fait tenir à Leonato et Beatrice les propos suivants :

LEONATO. – You will never run mad, niece.

BEATRICE. – No, not till a hot January[33].

Ces répliques sont réemployées par Sturgis à un autre moment de l'action, lorsque Pedro feint de courtiser Beatrice :

DON PEDRO. – You will not run mad.

BEATRICE. – No, not till a hot December[34].

Pourquoi évoquer ici le mois de décembre, si ce n'est pour faire pendant à juin – temps normal de la chaude saison – et donc pour se référer aux deux solstices ?

La musique souligne bien évidemment cette relation du texte avec les grands épisodes du calendrier solaire. À l'instant où Hero apparaît en « *Queen of the Summer Day* », en reine du solstice, Stanford, conformément à sa volonté de puiser dans le folklore anglais, choisit de nous faire entendre une Morris Dance. Il s'agit d'une danse « mauresque », fort connue à la Renaissance, et dont il se rencontre des exemples aussi bien chez Monteverdi – l'*Orfeo* s'achève sur une « Moresca » – que dans *l'Orchesographie* de Toinot d'Arbeau. En Grande-Bretagne, la Morisque ou Moresque, devenue Morris, se danse encore de nos jours à des périodes proches des solstices d'hiver et d'été. La chorégraphie à laquelle elle donne cours semble n'avoir guère changé depuis des siècles. Les danseurs ont souvent le visage noirci – à tout le moins couvert de peinture – de façon à paraître plus « maures ». Ils portent des vêtements ornés de rubans aux couleurs

[30] *Ibid.*, p. 12. Je traduis : « Plus blonde que les bois de mai ».
[31] *Ibid*., p. 92. Je traduis : « Joyeuse comme les bois de mai ».
[32] *Ibid.*n p. 88. Je traduis : « les bois de juin »
[33] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, I, 1, p. 384. Traduction de Sylvère Modod (*ibid.*, p. 385) : « LEONATO. – Vous ne perdrez jamais la raison, ma nièce. / BÉATRICE. – Non, tant qu'il n'y aura pas de canicule en janvier. »
[34] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 40. « LEONATO. – Vous ne perdrez jamais la raison. / BÉATRICE. – Non, tant qu'il n'y aura pas de canicule en décembre. »

vives – jaunes et bleus, ou verts et rouges. C'est le plus souvent une danse d'hommes – quoiqu'il arrive de voir des femmes la danser entre elles. Les participants jouent à s'affronter avec des épées, des bâtons – parfois, selon une symbolique moins guerrière, mais non moins érotique, en faisant tournoyer des mouchoirs, l'index glissé dans un trou pratiqué à l'un des angles. La Morris Dance apparaît ainsi comme ces nombreuses célébrations du renouveau, généralement printanières, mais ici *déplacées* aux solstices puisqu'on les danse en juin et plus rarement en décembre. Ajoutons que, telle qu'elle s'est développée au XVIII^e^ siècle, cette danse s'intègre bien souvent à une *Mummer's Play*, cet avatar du masque élisabéthain[35]. Toutes ses caractéristiques ne pouvaient que pousser Stanford à en intégrer le principe à l'opéra et même à en faire le support musical de la célébration de Hero en Reine de l'été. C'était, dans son esprit, d'autant moins trahir Shakespeare qu'en conjoignant l'image du Maure à celle du mouchoir, une telle danse ne pouvait que faire songer au Barde en personne.

Musicalement, le morceau qu'écrit à ce propos le professeur du Royal College of Music s'inspire très nettement des Morris Dance qu'à la même époque les folkloristes tentaient de remettre au goût du jour. Au début du XX^e^ siècle en effet, des ethnomusicologues comme Cecil J. Sharp et George Butterworth vont recueillir – dans des conditions et selon des méthodes parfois discutables – un grand nombre de danses populaires anglaises qu'interpréteront ensuite à leur guise des compositeurs comme Frank P. Atherton ou, bien sûr, Stanford. La Morris Dance de ce dernier emprunte ainsi clairement à tout ce patrimoine musical. Après une introduction qui reprend en si mineur, et de façon curieusement dramatique, les quelques mesures sur lesquelles s'ouvrait le premier acte, la danse d'installe sur une assise rythmique et harmonique assez rustique, fondée sur une série de quintes creuses. Nous voici brusquement transportés au plus profond de la campagne anglaise.

Cette Morris Dance toutefois n'a pas pour seule fonction d'ajouter une touche folklorique, historique à la partition de Stanford. Elle contribue aussi à donner à l'ensemble du masque une tonalité humoristique et secrètement shakespearienne. Elle révèle en effet le contenu érotique latent de la pièce de Shakespeare. Apparemment, certes, époque victorienne oblige, les allusions sexuelles, même les plus innocentes, sont souvent gommées dans le livret de Sturgis. Le substantif « *sex* » n'a évidemment aucune connotation sulfureuse lorsque Shakespeare fait dire à ses héros :

[35] Voir PRESTON Michael James, SMITH M. G. et SMITH Paul, *Morrice Dancers at Reversby*, Sheffield, C.E.C.T.A.L., 1976.

CLAUDIO. – Is she [Hero] not a modest young lady?
BENEDICK – Do you question me, as an honest man should do, for my simple true judgment; or would you have me speak after my custom, as being a professed tyrant to their sex[36]?

Néanmoins, le librettiste préfère une formulation moins troublante :

CLAUDIO. – Is she [Hero] not fair and framed in modesty?
BENEDICK . – Don't ask me as an honest man to answer truly as I can, or shall I speak with scornful mind, as tyrant of all womankind[37]?

De même, les allusions érotiques que Shakespeare se plaît à multiplier sont bien souvent estompées par le librettiste. Le texte original pâlit à plusieurs reprises dans l'adaptation qu'en fait Sturgis :

Shakespeare	**Sturgis**
BENEDICK. – Prove that ever I lose more blood with love than I will get again with drinking, pick out mine eyes with a ballad-maker's pen and hang me up at the door of a brothel-house for the sign of blind Cupid. […]	BENEDICK. – Prove that ever I lose more blood for love than I can get by drinking and set me tavern door above as the sign of Cupid's blinking. […]
DON PEDRO. – Well, as time shall try: 'In time the savage bull doth bear the yoke.'	DON PEDRO. – Well, time will try you, in time the savage bull doth bear the yoke.
BENEDICK. – The savage bull may; but if ever the sensible Benedick bear it, pluck off the bull's horns and set them in my forehead: and let me be vilely painted, and in such great letters as they write 'Here is good horse to hire,' let them signify under my sign 'Here you may see Benedick the married man[38].'	BENEDICK. – The savage bull may bear his yoke; but if I bear it, paint me then with two bull's horns, a scurvy joke as tavern sign for drunken men, then write in letters larger than a span 'Here you see Benedick the married man[39].'

Pour autant, les cornes du cocuage ou telle autre allusion ne désertent pas totalement le texte de l'opéra. Bien mieux, la Morris Dance est l'occasion de mettre dans la bouche des chanteurs des paroles pour le moins singulières. Avant que Hero se déclare Reine du Solstice d'été, un chœur mixte entonne les paroles suivantes :

The sun leaps up with gallant show
And hay for rose and lily, a-heigh-a !
And all playing, we will go
And woe them, and woe them, willy-nilly, willy-nilly, a-heigh-a, a-heigh-a !
Sweet Joan had donn'd her morning face
And in the dew's astreying, astreying, astreying
Young Collin finds her sandal trace

[36] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, p. 386. Traduction de Sylvère Monod (*ibid.*, p. 387) : « CLAUDIO. – N'est-elle [Hero] pas une jeune fille vertueuse ? BÉNÉDICT. – Votre question veut-elle obtenir, comme doit le faire un honnête homme, mon jugement simple et sincère, ou souhaitez-vous que je parle, selon mon habitude, en bourreau déclaré du beau sexe ? »
[37] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 8-9. Je traduis : « CLAUDIO. – N'est-elle [Hero] pas toute empreinte de courtoisie et de modestie ? BÉNÉDICT. – Ne me demandez pas de répondre en un honnête homme aussi franchement que je le puis, ou alors parlerai-je, plein de mépris, en tyran de la gent féminine ? »
[38] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, p. 390.
[39] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 19-21.

And follow her amaying, amaying, amaying, amaying[40].

La chasse amoureuse peut commencer. Mais d'où provient donc le couple modèle qui se trouve ainsi évoqué, « Sweet Joan » et « Young Collin » ? D'une chanson érotique de Henry Purcell sur des paroles de Thomas d'Urfey, « Young Collin, cleaving a Beam ». À mots couverts, on y entend le jeune Collin pratiquer la sodomie avec sa femme et la pénétration vaginale avec la plantureuse Joan :

Young Collin, cleaving of a Beam,
At ev'ry Thumping, thumping blow cry'd hem;
And told his Wife, and told his Wife,
And told his Wife who the Cause would know,
That Hem made the Wedge much further go:
Plump Joan, when at Night to Bed they came,
And both were Playing at that same;
Cry'd Hem, hem, hem prithee, prithee, prithee Collin do,
If ever thou lov'dst me, Dear hem now;
He laughing answer'd no, no, no,
Some Work will Split, will split with half a blow;
Besides now I Bore, now I bore, now I bore,
Now, now, now I bore,
I Hem when I Cleave, but now I Bore[41].

Si l'on peut trouver le texte par trop allusif, la musique, elle, est parfaitement explicite. En exploitant les nombreux cris et soupirs des protagonistes, elle illustre sans la moindre ambiguïté l'action qui est en train de se dérouler.

De façon voilée, Stanford et Sturgis assortissent ces clins d'œil à Purcell de notations diffuses qui s'inscrivent très nettement dans la tradition shakespearienne. On sait à quel point le divin barde était amateur de ces jeux d'inversion à résonance homosexuelle. Il suffit de se souvenir des scènes d'*As You Like It* où Rosalinde, rôle féminin interprété par un acteur, se déguise en homme et propose à Orlando de le dégoûter de l'amour en endossant le rôle de… Rosalinde. L'opéra de Sturgis et Stanford ne pousse pas ces formes de renversement aussi loin, mais il en esquisse malgré tout le motif. *Much Ado About Nothing* n'est pourtant pas la comédie la plus réputée pour ce genre de confusions.

---

[40] *Ibid*., p. 26-29. Je traduis : « Le soleil bondit, l'air galant, / Butineur de roses et de lys, oh là ! / Et nous irons toujours jouant / Sus à elles, sus aux belles, bon gré mal gré, oh là, la, la ! / La douce Jeanne a rafraîchi son visage matinal / Et dans les détours, les contours, les retours que baigne la rosée, / Le jeune Colin trouve l'empreinte de sa sandale, / Et la suit tout émoustillé, excité, aguiché par le joli moi de mai. »

[41] URFEY Thomas (d'), *Songs Compleat, Pleasant and Divertive*, London, Pearson, 1719, p. 291. J'adapte en français sans pouvoir rendre le caractère équivoque du texte : « Jeune Colin, coinçant sa poutre / À chaque coup lançait un « foutre ! » / À sa femme, il disait, grandiose, – / Elle aurait dû savoir la chose ! – / Que foutre, ça permet au coin / De s'enfoncer beaucoup plus loin. / Le soir, Jeanne la plantureuse, / Quand ils allaient au lit tous deux / Afin d'y raboter un peu, / Criait : « Fous-moi », impétueuse. / « Oui ! Je t'en prie, Colin, vas-y. / Si jamais tu m'aimas, chéri, / Fous-moi, que ta vrille me creuse ! » / Lui, riant, répondait : « Non, non ! / Un certain morceau va se fendre / En moins d'un coup, crénom de nom ! / Je crois qu'il vaut mieux à tout prendre / Limer. À cela je m'escrime. / Je ne fous que quand je transperce, / Comme il n'est pas bon que je perce / Il est plus prudent que je lime. »

Si les sous-entendus grivois y sont nombreux, ils portent essentiellement sur les amours hétérosexuelles, même s'ils mettent en parallèle la franche camaraderie des soldats et la complexité des rapports entre hommes et femmes. Certes, telle ou telle saillie moqueuse de Beatrice ou encore l'étrange cour que mène Don Pedro pour le compte de Claudio – souvenir de l'ancien droit de cuissage ? – se laissent interpréter comme autant d'allusions à des relations homosexuelles. Dans un même ordre d'idée, on peut aussi évoquer les répliques très ambiguës qui précèdent la chanson de Balthasar :

> DON PEDRO [*to Balthasar*]. – It is the witness still of excellency
> To put a strange face on his own perfection.
> I pray thee, sing, and let me woo no more.
> BALTHASAR. – Because you talk of wooing, I will sing;
> Since many a wooer doth commence his suit
> To her he thinks not worthy, yet he wooes,
> Yet will he swear he loves[42].

Cela reste, on l'avouera, bien peu de choses. Mais la pièce de Shakespeare a beau demeurer assez discrète sur la question des amours homosexuelles, elle suffit à inspirer les auteurs de l'opéra. Car ce n'est pas un hasard si l'œuvre de Sturgis et Stanford s'ouvre sur la chanson qu'interprète le Balthasar de Shakespeare aussitôt après l'échange ambigu reproduit ci-dessus et si les deux compères choisissent d'en confier les paroles à un chœur d'hommes. Une chose est sûre, l'idée d'inversion, sinon de genre du moins de rôle, est manifeste dans l'ensemble de l'opéra, selon une logique qui apparaît clairement dans le masque du premier acte. La Morris Dance, on l'a vu, commence par en appeler au soleil, puis nous lance sur la piste de Joan et Collin avant de célébrer Hero comme la Reine du solstice, une sorte de Reine-Soleil. À la fin de l'acte, d'ailleurs, Don Pedro souligne à quel point Hero « a*s sweet as ever the sun*[43] » peut apparaître comme une divinité solaire. Et c'est bien cette image qui se poursuit dans le second acte lorsque Claudio entame sa sérénade. Si la jeune femme est, aux yeux de l'amant, une « *rose of all roses queen* », c'est parce qu'il imagine son propre cœur comme une rose (« *my heart is like a rose for thee* ») – mieux, comme un jardin sur lequel Hero se lève (*dawns*) tel « le plus beau et le plus aimable des soleils » (« *a lovelier dearer sun* »). La métaphore est tellement insistante que l'héroïne elle-même doit s'en défendre et souligner qu'elle n'est pas à ce point comparable à un astre du jour : « *Nay* », rétorque-t-elle, elle est plutôt

[42] SHAKESPEARE William, *op. cit.*, II, 3, p. 416-418. Traduction de Sylvère Monod (*ibid.*, p. 417-419) : « DON PEDRO. – On trouvera toujours la preuve d'excellence / Dans la dénégation de sa perfection même. / Chante, je t'en prie, que je ne te courtise plus. /BALTHAZAR. – Vous parlez de courtiser alors je chanterai, / Car maint soupirant commence bien sa requête / À celle qu'il juge indigne de lui, mais courtise, / Jurant pourtant qu'il l'aime. »
[43] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 56.

« *like the moon* »[44]. On comprend dès lors que cette célébration du solstice soit l'occasion de la mort et de la renaissance non d'un roi – comme dans d'autres pièces de Shakespeare – mais d'une reine solaire. Hommage à Victoria, réincarnation d'Élisabeth, ou jeu avec la thématique homosexuelle chère au divin Barde ? On laissera ici à chacun le loisir d'en décider.

Après ce rapide survol du *Much Ado About Nothing* de Sturgis et Stanford, on conviendra sans doute que la postérité a été quelque peu féroce en oubliant si rapidement l'ouvrage. S'il est entaché de bien des faiblesses et bien des mièvreries, le livret de Surgis n'est pas dénué de toute trouvaille. Quant à la partition, elle présente, à travers le masque du premier acte ou l'air final de Béatrice, des moments de réel bonheur. Elle doit être saluée comme ce que sont bien des adaptations à l'opéra : l'acclimatation d'une œuvre aux conditions qu'implique une réception nouvelle. L'ouvrage trahit parfois un manque d'imagination, mais il parvient, bien souvent, à ce tour de force qui consiste à nous transporter dans des époques musicales révolues pour servir avec humour et maîtrise à la fois la cause de la musique anglaise, de l'Art nouveau et de quelques-unes des grandes images shakespeariennes. Peut-être cela mérite-t-il qu'un jour un metteur en scène se penche sur cet opéra injustement tombé dans l'oubli. Il n'est pas impossible alors qu'une éventuelle redécouverte finisse par donne raison à Richard Alexander Streatfeild lorsqu'il écrivait : « Like the blithe Beatrice, *Much Ado About Nothing* was born under a star that danced[45]. »

[44] STURGIS et STANFORD, *op. cit.*, p. 81-82.
[45] *A Sketch of the Development of Opera*, *op. cit.*, p. 337. Je traduis: « Telle la joyeuse Béatrice, *Beaucoup de bruit pour rien* est né sous une étoile qui dansait. »