

ŒUVRE DE L'EXIL, ŒUVRE DE L'ULTIME : L'EXEMPLE DU *CANTUS VITAE* D'ERNŐ DOHNÁNYI

Hugues SERESS

Introduction

L'exil, cette déchirure de l'être, Ernő Dohnányi l'a vécue douloureusement, et de manière prolongée entre 1941 et 1948. Dans une interview radiophonique donnée à l'Université de Floride le 27 juillet 1959 à l'occasion de son quatre-vingt-deuxième anniversaire, interview qu'il évoque au sein d'un texte paru trois ans plus tard¹, le compositeur s'exprime longuement sur l'analogie entre mort et exil :

« Nous discussions de nombreuses choses, et d'une certaine manière, les débats se dirigeaient vers l'idée de la mort. Alors, je dis qu'à mon âge, chaque année est déjà un cadeau de Dieu. Roy Flinn, souhaitait, avec tact, orienter la discussion sur d'autres thèmes. En revanche, je revenais sur le thème précédent, en expliquant que rarement je m'accrochais à la vie, parce qu'indiciblement, même si je jouis de la beauté, je n'ai plus peur de la mort. Je sais que c'est un processus naturel, qui tôt ou tard, doit se produire. Pour chacun d'entre nous, il faut partir, pauvres ou riches, et je me considère déjà comme chanceux, parce que je fus heureux, en dépit de toutes les difficultés qui, en 1944, m'ont privé de ma patrie la Hongrie, de mes deux fils, et malgré le haïssable statut de personne déplacée, qui me condamnait à l'âge de 70 ans, à construire une nouvelle existence dans un nouveau monde [...]. Maintenant que cette route est empruntée, me sachant encore et toujours heureux, comment pourrais-je avoir peur de la mort² ? »

¹ Ernő DOHNÁNYI, *Búcsú és üzenet* [Message d'adieu], Munich, Nemzetkör, 1962. Le texte original a été traduit en anglais par Ilona Dohnányi-Zachár, sous le titre *Message to Posterity* (Jacksonville, Drew, 1960), avant sa publication en langue hongroise. Le passage cité de ce texte évoque l'entretien radiophonique que le compositeur avait eu en 1959, sous la direction du Directeur de la radio Roy Flinn, à l'Université de Florida. Les phrases citées dans cet article sont extraites du texte original en langue hongroise, auquel nous pouvons avoir accès grâce au travail effectué par Veronika Kusz au sein du Programme Magyar Tudományos Akadémia Lendület, voir Veronika KUSZ, « Dohnányi Ernő az utókornak », *Magyar zene, LII. évfolyam, 1. szám, 2014. Február*, p. 58-90.

² « Mindenféléről beszélgettünk s valahogyan ráterelődött a szó az elmúlás gondolatára. És akkor megmondtam, hogy az én koromban már minden esztendő Isten ajándéka. Roy Flynn tapintatosan más mederbe akarta terelni a társalgást, én azonban visszatértem az előbbi témára, megmagyarázva, hogy noha ragaszkodom az élethez, mert kimondhatatlanul élvezem szépségeit, mégsem félek a haláltól. Jól tudom, természetes folyamat ez, melynek előbb-utóbb be kell következnie. Egyszer mindnyájunknak el kell mennünk, szegények avagy gazdagok, boldogok avagy boldogtalanok vagyunk, és én még nagyon szerencsésnek tekinthetem magamat, mert mindazon viszontagságok ellenére, melyek 1944- ben megfosztottak szeretett hazámtól, Magyarországtól, három évig a gyűlöletes "Displaced Person" sorsára, majd arra ítélték, hogy hetven éves koromban, egy új világban új egzisztenciát alapítsak, mégis boldog voltam [...]. Tehát most, ezt az utat megjárva, de még mindig boldog embernek tudva magam, hogy is félhetnék a haláltól? » Ernő DOHNÁNYI, *Búcsú és üzenet* [Message d'adieu], *op. cit.*, p. 71.

Comme on peut le constater, même s'il n'en a pas peur, Dohnányi est préoccupé par la mort, ainsi que tout homme parvenant à l'âge où l'on jette sur sa vie un regard rétrospectif. Il existe cependant des aspects plus personnels à cette réflexion : les conditions particulières des quinze dernières années de la vie du compositeur (1944-1960), passées hors de sa terre natale, ont probablement offert un cadre propice à une réflexion artistique sur la mort. L'exil est une privation de la partie la plus intime de l'être, une forme de mort de l'esprit avant la mort physique, particulièrement lorsqu'il n'est pas choisi et qu'il se produit dans des circonstances douloureuses, et à un âge avancé. Cette période de déracinement est d'autant plus difficile à vivre qu'elle s'accompagne d'accusations graves de crime contre l'humanité, dont Dohnányi ne parviendra pas à se séparer et qui le poursuivront longtemps, y compris lorsqu'il quittera l'Europe pour l'Amérique.

Si l'expérience de l'ultime présente, chez Dohnányi des caractères propres, liés à l'exil personnel de l'artiste, ces aspects ne sont probablement pas les plus manifestes, ni même les plus importants. En effet, la relation entre mort et exil prend une signification plus collective dans le cas des compositeurs hongrois de la première moitié du XX^e siècle. À la suite du traité de Versailles de 1919 qui avaient ôté à la Hongrie près des deux tiers de son territoire et près d'un tiers de sa communauté linguistique, la nation magyare se perçoit comme moribonde et diminuée, sa culture appartenant désormais au passé. Elle est précipitée dans le chaos et subit, comme toute l'Europe, la perte de ses valeurs humanistes, notamment celle du progrès, qui avait constitué le moteur de son essor, du compromis de 1867 à l'explosion de la guerre en 1914. La confusion de la destinée collective de la nation et du destin personnel des individus est très présente dans les écrits de nombreux artistes et intellectuels hongrois de l'époque. C'est particulièrement vrai dans le cas de Dohnányi, fuyant les régimes totalitaires, fasciste puis communiste, s'abattant sur le pays. Alors qu'il est en Autriche depuis un an, le compositeur écrit à la fin de l'année 1945, à sa jeune sœur Mária :

« Sincèrement, j'angoisse énormément, parce qu'il m'a été rapporté combien Buda souffrait. C'est horrible ce qui se passe, mais même si, comme fidèle partisan de Spengler, j'étais préparé à la mort de notre culture, je ne pouvais pas croire que cela se produirait si rapidement, et que nous nous détruirions nous-mêmes. Il est encore possible de rapiécer cela, mais jamais nous ne pourrions en ressusciter³. »

³ « Őszintén mondvá nagyon aggódtam, mert értesültem, hogy Buda mennyit szenvedett. Szörnyű, ami történt, s ha mint Spengler híve elő is voltam készülve kultúránk halálára, még sem hittem volna, hogy ez ilyen hamar fog bekövetkezni, s mi magunk fogjuk így tönkretenni. Mert toldozni-foldozni még lehet, de ebből soha sem lesz feltámadás », lettre du 12 novembre 1945, Éva KELEMEN, *Dohnányi Ernő családi levelei* [Lettres familiales de Dohnányi Ernő], Budapest, OSZK-MTA ZTI-Gondolat Kiadó, 2011, p. 167.

Dans la mesure où l'exil, associé à une mort au moins spirituelle et identitaire, constitue un événement marquant de la fin de la vie de Dohnányi, il nous a semblé pertinent, dans un premier temps, de déterminer en quoi cet événement avait pu générer un corpus d'œuvres artistiques spécifiques (1). Pour ce faire, nous nous attarderons brièvement sur le récit de cet exil, afin d'en saisir parfaitement le contexte historique et les différentes phases, et d'en mesurer les conséquences tant matérielles que psychologiques (1.1 ; 1.2). Dans un second temps, nous tenterons, sur la base de cette observation, d'évaluer l'impact d'une telle expérience à l'intérieur d'un ensemble de pièces se répartissant sur une période de plus de quinze ans, et de définir leur sens artistique : existe-t-il une réelle unité de ces œuvres liées entre elles par une commune expérience de l'ultime ou ce corpus ne serait-il en vérité que l'ultime de l'œuvre, et non l'œuvre de l'ultime ?

Pour répondre à ce questionnement, nous avons examiné les différents genres musicaux que le compositeur a visités durant cette période, afin de confirmer s'il existait de véritables traits distinctifs qui permettraient de distinguer ces pièces du reste de l'œuvre (2). Puis, nous nous sommes tournés vers une œuvre particulièrement emblématique de ce moment de l'exil (3), la cantate symphonique, *Cantus Vitae* op. 38, et avons vérifié si les caractères présumés d'une expérience de l'ultime, les grandes questions suscitées par l'exil de l'esprit hors de la matière, celle de la signification du musical dans son articulation au monde de la matière, celle de l'appartenance culturelle de l'individu à la communauté qui a construit son identité, et celle de l'interrogation du créateur face à la mort, y étaient présentes.

1. Les années 1941-1948 : un retrait progressif du monde

1.1 Les circonstances de l'exil (1943-1946) : le déracinement

La vie d'Ernő Dohnányi s'inscrit au cœur d'une époque troublée, traversée par de grandes mutations qui mènent le régime aristocratique de l'Empire d'Autriche Hongrie, au sein duquel le compositeur naît en 1877, à celui de la république démocratique de Hongrie lorsqu'il meurt en 1960. Cependant, ce n'est pas en Hongrie que Dohnányi passe les quinze dernières années de sa vie, mais dans un long exil contraint et douloureux.

Dès le printemps 1943, il envisage de démissionner du poste de Directeur de l'Académie Supérieure de Musique Ferenc Liszt. Il propose Jenő Ádám pour sa succession, mais c'est Ede Zathureczky qui est nommé le 7 septembre 1943. Bálint Vázsonyi relate cet épisode au sein de la biographie du compositeur :

« Pour la direction de l'École Supérieure de Musique, il ne correspondait plus au candidat idéal. Avec le temps, il était apparu évident, aux yeux de Dohnányi, que le gouvernement tardait, purement et simplement, à régler l'affaire ; c'est pourquoi, il l'avait maintenu jusqu'à présent sur le siège de directeur. Il décida qu'il devait s'occuper lui-même de sa succession, en désignant la personne de Jenő Ádám. Cependant, on reprocha à Jenő Ádám d'avoir des grands-parents juifs [...]. De toute manière, Dohnányi faisait déjà ses adieux en mai au bureau de la Direction. Avec lui partait aussi son vieil et fidèle compagnon de travail, Kálmán Isoz⁴ . »

Au printemps 1944, les troupes allemandes font leur entrée sur le territoire hongrois. En effet, alors même que le pays avait promulgué, dès 1938, des lois limitant l'accès des Juifs à certaines positions sociales ou économiques, la communauté juive, est en 1944, la seule d'Europe qui avait été préservée de la destruction massive initiée par les Nazis :

« En fait, les Juifs hongrois vivaient dans une île de terre fermée et protégée par une frontière politique. Ils dépendaient de cette barrière pour leur survie, et les Allemands devaient à tout prix l'abattre. En mars 1944, les frontières de la Hongrie commencèrent à s'effriter. Les Allemands envahirent le pays, et la catastrophe engloutit les Juifs⁵ . »

Dohnányi, qui dirige l'Orchestre de la Philharmonie et de la Radio Hongroise, est perçu comme trop libéral. Il ne peut plus s'opposer au renvoi des musiciens juifs des institutions dont il assure la direction, comme il l'avait fait au début de la décennie :

« Toutefois, les armées allemandes, qui semblaient incroyablement lointaines, débarquèrent à Budapest le 19 mars. La dénonciation anonyme d'environ 40000 personnes, que la Gestapo reçut dans les premières semaines, n'aurait peut-être même pas été nécessaire. De manière générale, le travail d'exécution fut nettement mené dans ses détails. Le 11 mai, l'Association de la Philharmonie renvoyait les membres d'origine non aryenne, qui, auparavant, avaient déjà été chassés de l'Orchestre de l'Opéra par voie de décret du ministère des Affaires Intérieures. Ces mêmes jours, les membres de la Philharmonie suspendaient toute collaboration⁶ . »

⁴ « A Zeneművészeti Főiskola vezetésére még mindig nem akadt megfelelő jelölt. Idővel világossá válik Dohnányi előtt, hogy a kormány pusztán halogatja az elintézését; ezzel is tovább tartják az igazgatói székben. Elhatározza, hogy maga gondoskodik utódról, Ádám Jenő személyében. Ádám Jenő ellen azonban feljelentés érkezett, mely zsidó nagyszülőkre tesz utalást [...]. Dohnányi tulajdonképpen már májusban véglegesen búcsút mondott az igazgatói irodának. Vele együtt távozott régi híve és munkatársa, Isoz Kálmán is » Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő*, NapKiadó, 1977, p. 258.

⁵ Raul HILBERG, *La Destruction des Juifs d'Europe*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, André Charpentier et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2006, tome 2, p. 1483.

⁶ « Azonban ez hihetetlenül távolinak tűnt. 1944. március 19-én a német csapatok jöttek el Budapestre. A Gestapónak talán nem is lett volna szüksége a mintegy negyvenezer névtelen feljelentésre, melyet az első hetek folyamán kézhez kapott. Nagyjából tisztában voltak az elvégzendő munka részleteivel. Május 11-én a Filharmóniai

La situation se tend encore davantage, lorsqu'après l'effondrement du pouvoir de l'amiral nationaliste Horthy sous la pression allemande et son remplacement par le régime ultraviolent des Croix Fléchées (*Nyilas Kereszt*) en octobre 1944, le compositeur est écarté des décisions qui relevaient pourtant de ses prérogatives :

« Qui sait combien de fois l'idée d'émigrer l'avait obsédé. Jusqu'à présent, – depuis 1915 –, il avait résisté à toutes les propositions [...]. Après le 15 octobre, Zoltán Sámly reçut la direction de la vie musicale. La nomination du Commissaire du gouvernement des Croix Fléchées était elle-même un non-sens total, parce qu'il n'était déjà plus question de vie musicale depuis des mois. Sámly cherchait cependant pour lui-même un domaine éventuel d'activité, où il aurait pu tracer sa voie. Il prit la responsabilité de la direction musicale de la radio, ordonna l'éloignement du libéral et infidèle Dohnányi. La colère s'empara de Dohnányi, qui jeta le commissaire du gouvernement hors de son bureau. Ce fut, de toute manière, une réaction superflue. Elle ne fut utile à personne, et devait porter préjudice à son auteur, ainsi que nous le verrons plus tard⁷ . »

En novembre 1944, Dohnányi est convié, accompagné du Directeur de l'Académie Supérieure de Musique, Ede Zathureczky, au discours de Ferenc Szálasi, chef du gouvernement installé par les Allemands, inaugurant la nouvelle politique culturelle du pays :

« En novembre, Ferenc Szálasi convoqua tout le monde à sa conférence culturelle. Ceux qui vivaient encore et qui pouvaient jouer un rôle au milieu des ruines de la vie culturelle hongroise, reçurent une invitation. Parmi eux, bien sûr, il y eut Dohnányi. Son premier réflexe fut de ne pas vouloir s'y rendre. C'est alors que le téléphone sonna deux fois. La première fois, c'était le directeur de l'Académie Supérieure de Musique, qui cherchait à savoir si Dohnányi se tenait prêt à répondre à l'invitation. En entendant la réponse négative de Dohnányi, le directeur indiqua qu'il serait important de savoir, pour tout le monde, ce que prévoyait le nouveau régime. Dohnányi hésitait encore. C'est alors que le téléphone sonna pour la deuxième fois : d'une voix qui ne souffrait aucune contestation, on porta à sa connaissance qu'une voiture viendrait le chercher à 5 heures précises de l'après-midi et l'emmènerait au Château. Dans la voiture, Ede Zathureczky était assis, et ils arrivèrent ensemble. Il y eut une courte cérémonie. Sur une estrade, Szálasi prononça quelques mots primaires au sujet de la musique, qu'il n'était pas permis d'écouter les muses au milieu des

Társaság nyugdíjazza a nem árja származású tagokat, akik előzőleg már az Operaház zenekarából – belügyminiszteri rendelet folytán – amúgy is elbocsáttattak. A filharmonikusok ugyanazon a napon beszüntették működésüket » Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő, op. cit.*, p. 259.

⁷ « Ki tudja, hányadszor kísérti meg az emigráció gondolata. Eddig -1915 óta – minden alkalommal ellenállt [...]. Október 15-e után Sámly Zoltán kezébe kerül át a zenei élet irányítása. A nyilas kormánybiztos kinevezése maga is már az örület tobzódása –hiszen zenei életről hónapok óta nincsen szó, Sámly tehát ott keres magának működési területet, ahol erre még esetleg mód nyílik. Felelősségre vonja a rádió főzeneigazgatóját, a “megbizhatatlanul liberális” Dohnányi Ernőt, és távozását követeli. Dohnányiban feltámad a dac, és kidobja irodájából a kormánybiztost. Tulajdonképpen felesleges kiállítás ez: senkinek sem használt, önmagának pedig – mint utób látni fogjuk – csak ártott vele », *ibid.*, p. 260.

armes, puis il descendit du podium [...], et se fondit parmi les invités [...]. Maintenant, pour la première fois, il [Dohnányi] commença à penser qu'il était peut-être temps de partir⁸. »

Dohnányi décide ainsi qu'il n'est plus possible de vivre en Hongrie, d'y exercer l'activité d'artiste-musicien, et qu'il est temps pour lui de quitter sa terre natale pour l'Europe occidentale. Dans sa monographie, Bálint Vázsonyi relate le jour de novembre 1944 où le compositeur met à exécution son projet de fuite :

« Une occasion se présenta rapidement. Deux soldats autrichiens, installés en Hongrie, avouèrent qu'ils étaient lassés de la guerre. Ils falsifièrent un laissez-passer qui, ainsi, les rappellerait à Vienne, et en échange de vivres, ils pourraient emmener les Dohnányi dans leur voiture. Aussi, ils se mirent en route le matin du 24 novembre. Dohnányi prit congé de sa sœur, emmena les manuscrits de ses compositions de jeunesse, ainsi que celui du *Cantus Vitae* avec lui. Avec Ilona Zachár, sa troisième épouse, et ses enfants, ils arrivèrent le 25 novembre à Vienne, où ils reçurent l'hospitalité du *Collegium Hungaricum*. Excepté la famille, un ancien élève était aussi assis à côté d'eux, lorsque parvint de Budapest la nouvelle de la mort d'une connaissance familiale, György Faragó⁹, à la suite d'une grave maladie. Ce fut la seule fois où, de manière exceptionnelle, l'on put voir Dohnányi, l'homme discipliné et pudique, verser une larme. Les combats s'approchaient de Vienne. Avec l'aide d'un vieil admirateur, ils réussirent à obtenir un moyen de transport, et

⁸ « Novemberben Szálasi Ferenc „kulturális konferenciát” hív össze. Aki még él és számba jöhet a magyar kulturális élet romjai között, meghívót kap. Köztük Dohnányi is természetesen. Első impulzusa, hogy nem megy el. Ekkor két ízben is megszólal a telefon. Elsőnek a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója érdeklődik, hogy eleget készül-e tenni a meghívásnak. Dohnányi nemleges választát hallván rámutat arra, hogy mindnyájuknak fontos megtudni, mit tervez az új rezsim. Dohnányi habozik még. Ekkor jön a második telefon: ellentmondást nem tűrő hangon értésére adják, hogy délután ötkor autó jön érte, mely felviszi a Várba. A kocsiban Zathureczky Ede is benne ül, és együtt érkeznek. Rövid ceremónia volt. Szálasi néhány primitív szót mond egy emelvényen azzal kapcsolatban, hogy fegyverek közt sem szabad hallgatniuk a műsáknak, majd lejön a dobogóról, és [...] elvegyül a megjelentek között [...]. Most először kezd arra gondolni, hogy talán el kell mennie » Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő, op. cit.*, p. 260-261.

⁹ György Faragó, pianiste et pédagogue, avait été soutenu par Dohnányi lors d'une première « épuration » aryenne du régime en 1941. Selon Vázsonyi, Dohnányi aurait répondu à Bálint Hóman, ministre des cultes : « Faragó a magyar nemzeti kultúra egyik legnagyobb értéke [...]. Ha ez így van, akkor rám sincs többé szükség » (« György Faragó est l'un des hommes les plus valeureux et les plus grands de la culture nationale hongroise [...]. Si c'est ainsi, alors de moi non plus vous n'aurez plus besoin »). Apprenant la décision de Dohnányi de démissionner de ses fonctions de Directeur de l'Académie Supérieure de Musique, Faragó quitta de lui-même ses fonctions de professeur, ce qui permit à Dohnányi de se maintenir à son poste. Le compositeur ne devait cependant pas se priver de faire allusion aux personnalités des deux professeurs juifs remerciés par le régime, dans son discours de fin d'année 1940-1941 : « Nyugalmasítását kérte kiváló Bartók Béla, aki már hosszabb idő óta népzenei tudományos munkájának rendezése céljából a tanítás tele alól fel volt mentve. Mindennek dacára a miénknek mondhattuk és őszintén fájjaljuk most nyugalomba vonulását [...]. Tiszteletdíjas tanáraink közül intézetünkötől megvált Faragó György zongoraművész, kinek kiváló eredményességű tanári működéséért – továbbá dr. Major Ervin zenetudós, kinek lelkes tárgyszeretettel végzett munkásságáért elismerésemet és köszönetemet fejezem ki ». (Le remarquable Béla Bartók, qui dans le but de mener un travail scientifique de recherche sur la musique populaire depuis déjà de nombreuses années, demanda sa retraite et fut exempté de charge d'enseignement. En dépit de ces raisons justifiées, nous pouvons dire aux nôtres que nous regrettons sincèrement leur départ à la retraite [...]. Parmi nos honorables professeurs récompensés de cette institution, citons György Faragó, pianiste et interprète, pour son action en tant que pédagogue, couronnée de résultats remarquables, ainsi que Dr. Ervin Major, musicologue, pour son travail accompli avec un amour enthousiaste de la discipline, à qui j'adresse ma reconnaissance et mes remerciements », cité dans Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő, op. cit.*, p. 252.

partirent plus loin en direction de Linz. Ainsi, ils parvinrent dans un petit village de montagne autrichien, Neukirchen Am Walde, qui semblait avoir échappé aux horreurs de la guerre. Là, ils s'arrêtèrent¹⁰ . »

Ce n'est que quatre ans plus tard, en 1948, que Dohnányi quitte le continent européen pour l'Amérique, avant de s'établir définitivement en Floride en 1949. Cet exil contraint le compositeur à s'arracher au temps et aux lieux de la construction de son identité. Il le propulse au sein d'un monde nouveau, qui n'a rien à voir avec la vieille Europe aristocratique dont il est culturellement issu. Cet exil entraîne, chez lui, un nouveau regard sur l'articulation de son existence au monde de la matière. Une nouvelle vie doit être construite, ailleurs.

1.2 Les premières accusations (1945-1948) : la double peine

Il est difficile de savoir ce que Dohnányi entend par souffrance, lorsqu'il évoque la situation de Budapest et la sienne dans la lettre écrite le 12 novembre 1945 à sa sœur¹¹: la référence à Oswald Spengler¹², intellectuel qui soutint et diffusa l'idée d'un déclin puis d'une disparition de la civilisation occidentale, consécutifs à la fin du premier conflit mondial, pourrait nous faire penser que Dohnányi condamne ici vivement le régime pro-soviétique qui allait se mettre en place dans les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Certes, Dohnányi n'était probablement pas favorable à l'occupation de la Hongrie par l'URSS, ni à l'établissement d'un gouvernement communiste dans son pays, mais il n'était pas davantage enclin à défendre une idéologie et un régime politique fascistes, comme ceux qui avaient dirigé la nation hongroise, au moins depuis 1944 : durant toute sa vie, le compositeur semble n'avoir été animé que par des aspirations humaines, culturelles et artistiques, et peu ou pas par des pensées philosophiques et des idéologies politiques. De plus, la souffrance qu'il éprouve pour sa ville ou son pays, comme un écho à sa souffrance personnelle, et la sensation de ne pouvoir renâître de cette catastrophe, ne peuvent être, à l'automne 1945, imputées à l'instauration de la démocratie

¹⁰ « Rövidesen alkalom is kínálkozik. Két beszállásolt osztrák katona elárulja, hogy ráuntak a háborúra. Parancsot hamisítottak, mely hazarendeli őket Bécsbe, és - némi élelem ellenében – Dohnányiékát is elvinnék kocsijukon. November 24-én reggel tehát útra kelnek. Dohnányi még búcsút vesz hűgától, és gyermekkori kompozícióinak kéziratát csomagolja össze. Ezt és frakkját viszi magával. Zachár Ilonával és annak gyerekeivel november 25-én megérkeznek Bécsbe, ahol a Collegium Hungaricum kapnak szállást. Négy hónapig maradnak itt [...]. A családon kívül egy volt tanítványa is ott ül mellette, amikor egy éppen Pestről érkezett ismerős a súlyos betegségben szenvedett Faragó György¹⁰ halálhírét hozza. Az egyetlen eset volt ez, amikor a kivételesen fegyelmezett és érzelmeit gondosan elrejtő Dohnányit valaki könnyezni látta [...]. A harcok lassan Bécs felé közeledtek. Egy régi hódoló segítségével sikerül szállítóeszközt szerezniük és továbbmennek Linz felé. Így érkeznek egy kis osztrák hegyi faluba, Neukirchen am Waldéba, melyet mintha elkerültek volna a háború borzalmai. Itt megállnak », *ibid.*, p. 261-263.

¹¹ Voir la note 4.

¹² Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes [Le Déclin de l'Occident]*, traduit de l'allemand par Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, 1948), Vienne, Verlag C.H. Beck, 1923.

populaire : ce régime ne prendra réellement effet en Hongrie que quatre ans plus tard, entre 1948 et 1949.

C'est probablement sa situation personnelle – perte de ses proches, propagation des accusations de crime de guerre le concernant –, qui affecte profondément le compositeur et explique les positions qu'il exprime dans sa correspondance. L'année 1945 constitue de ce point de vue une année noire : Dohnányi apprend la mort d'élèves très proches (Mischa Levitszky et György Faragó), ainsi que de ses deux fils : Mátyás, victime du typhus dans un camp de prisonniers à Székesfehérvár, et Hans, assassiné par les S.S. en prison. Le compositeur relate ce moment douloureux de sa vie dans son testament autobiographique :

« Il apparut rapidement que ce n'était pas assez d'avoir tout perdu, ce pour quoi j'avais travaillé durant 70 ans, dans ce monde ancien, je devais supporter ma douleur et cet effondrement terrible dans cette nouvelle vie [...]. Selon de vagues accusations, en tant que directeur de l'Académie Supérieure de musique, je ne me serais pas opposé avec suffisamment de force aux nouvelles lois antisémites, que les Allemands nous ont imposées en Hongrie [...]. Lorsqu'en 1943, j'ai démissionné de ma fonction de directeur, je l'ai fait parce que je protestais contre le renvoi d'un professeur victime de ces lois : il était un de mes anciens étudiants, György Faragó. Il aurait été facile de se laver de ce genre d'accusations ou de ces allusions implicites dans la Hongrie d'antan. Mais plus maintenant [...]. Cette campagne était si ridicule et si monstrueuse, telle l'hydre à sept têtes : si on parvenait à couper une tête quelque part, il en repoussait une autre ailleurs¹³ . »

La vague d'accusations commence dès la fin de la guerre. Dans un article du 7 mai 1945, le journal *A Reggel* diffuse la nouvelle que Dohnányi a été compromis durant le régime des *Nyilas Kereszt*, et qu'il s'est rendu complice d'antisémitisme entre mai et novembre 1944 :

« Ce ne fut pas une surprise pour les initiés d'apprendre la nouvelle selon laquelle le nom d'Ernő Dohnányi, ex-directeur de l'Académie Supérieure de musique, compositeur et pianiste renommé, a été placé sur la liste des criminels de guerre. L'éradication des juifs de l'Académie de musique renvoie au nom de Dohnányi, de plus, c'est à cause de lui que partit Béla Bartók, le musicien génial, dans un exil volontaire. Durant l'époque des Croix Fléchées, Dohnányi assurait ses fonctions au Château auprès de Szálasi. Parmi les invités, beaucoup ne vivaient pas avec les honneurs, mais Lajos Rajter, Lajos Laurinin, et ce groupe de musiciens phalangistes, qui pensaient et agissaient de manière réactionnaire, étaient présents. Durant cette

¹³ « Hamarosan kiderült: nem elég, hogy elvesztettem mindent, amiért dolgoztam a hetven év alatt – nem ebben az új világban, ebben az új életben új és irtózatoss összeomlást és fájdalmat kellett elviselnem [...]. A ködös vádak szerint a budapesti Zeneművészeti Főiskola igazgatójaként nem áltam ki elég erőteljesen azokkal az új, antiszemita jogszabályokkal szemben, melyeket Németország erőltette Magyarországra [...]. Amikor 1943-ban lemondtam igazgatói tisztségemről, azért tettem, hogy tiltakozzam egy professzornak, e törvények áldozatának elbocsátása ellen – ő korábbi tanítványom, Faragó György volt. Ilyen vádak vagy burkolt célzásokat könnyen tisztázni lehetne a régi világbeli Magyarországon. De nem most [...]. Olyan volt ez a nevenséges, mégis szörnyű kampány ellenem, mint a hétfejű hidra: ha valahol levágták az egyik fejét, felbukkant máskor a másik » Ernő DOHNÁNYI, *Búcsú és üzenet* [Message d'adieu], *op. cit.*, p. 26-27.

période, ils ont commencé à vérifier les certificats des membres de la Société des Compositeurs et des Écrivains Hongrois. Lors du gouvernement Sztójay, ils informèrent la fédération de leur politique volontaire, et ces pratiques restèrent les mêmes sous le gouvernement des Croix Fléchées. La présidence : Dr. Jenő Sándor, Lajos Akom, Mihály Eismann, Jenő Ádám, Imre Huzly, dr. Rezső Kókai, dr. Nándor Liszt, Dezső Losonczy, Elemér Pápai Molnár, László Segesdy, Imre Stelániai, Lajos Rajter, Aladár Mathussovich, Miklós Teghze Gerber, dr. Dénes Tóth ; le comité : Béla Dolecskkó, István Fehér, László Hanzély, Pál Kalmár, Gyula Kiszely, György Kubányi, Imre László, Miklós Szabó, Ottó Vincze és János Viski¹⁴ . »

Les accusations proviennent d'un comité de musiciens et de compositeurs chargés par le nouveau régime de faire la lumière sur les complaisances des anciennes institutions culturelles durant la période de guerre et d'occupation. En Hongrie, des voix se portent au secours de Dohnányi pour le laver de tout soupçon. Dès la fin de 1945, un communiqué émanant du ministère de la justice certifie que le nom du compositeur a été effacé de la liste des suspects de crime de guerre :

« J'atteste que n'ont pas été enregistrées les conclusions de la conférence inter-parti qui s'était tenue dans le projet d'inscrire le nom du Dr. Ernő Dohnányi à la liste des criminels de guerre, à savoir que ce nom a été effacé de cette liste rendue publique préalablement et de manière indue. Budapest, le 14^e jour du mois de décembre de l'année 1945. Du bureau du ministre, Dr. Benkő¹⁵ . »

Au début de 1946, Ede Kilényi, compositeur, ami et ancien élève de Dohnányi, adresse une lettre au conseil supérieur des affaires musicales et théâtrales, dans laquelle il atteste la probité politique du compositeur. Pál Járdányi, ethnomusicologue, fait paraître un article dans *Szabad Szó*, dans lequel il rend compte des prises de position de Járdányi et en synthétise la conclusion par : « Réellement, Dohnányi ne fut ni fasciste, ni sympathisant des Allemands¹⁶. » Un ensemble de personnalités musicales, parmi lesquelles Zoltán Kodály et Ede Zathureczky, successeur de

¹⁴ « Nem volt meglepetés a beavatottak előtt az a hír, hogy Dohnányi Ernőt, a Zeneművészeti Főiskola volt főigazgatóját, az ismert zeneszerzőt és zongoraművészt a háborús bűnösök listájára tették. Dohnányi nevéhez fűződik a Zeneakadémia zsidótlánítása, sőt őmiatta vonult Bartók Béla a lángeszű muzsik, önkéntes számkivetésbe. Dohnányi a nyilas időkben a Várba, Szálasihoz rendeltette a zenészeket. A meghívottak közül sokan nem éltek a kitüntetéssel, de megjelent Rajter Lajos, Laurinin Lajos és a muzsikus gárdának az a része, amely reakciós szellemben gondolkozott és cselekedett. Mialatt a Zeneművészeti Főiskolán megkezdődtek az igazolások a Magyar Zeneszerzők és Szövegírók Szövetsége is átvizsgálja tagjait. Itt közölték a szövetségnek a Sztójay-kormány idején megválasztott vezetőségét, amely a nyilasok alatt is a helyén maradt. Elnökség: Dr. Sándor Jenő, Akom Lajos, Eismann Mihály, Ádám Jenő, Huzly Imre, dr. Kókai Rezső, dr. Liszt Nándor, Losonczy Dezső, Pápai Molnár Elemér, Segesdy László, Stelániai Imre, Rajter Lajos, Mathussovich Aladár, Teghze Gerber Miklós, dr. Tóth Dénes ; A tantiémekeket elosztó bizottság: Dolecskkó Béla, Fehér István, Hanzély László, Kalmár Pál, Kiszely Gyula, Kubányi György, László Imre, Szabó Miklós, Vincze Ottó és Viski János », *A Reggel*, 7 mai 1945, <http://www.huszadikszazad.hu>.

¹⁵ « Igazolom, hogy Dr. Dohnányi Ernőt a háborús bűnösök névjegyzékének tervezetében az e célból megtartott pártközi értekelet nem vette fel, illetőleg az előzőleg illektéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte. Budapest, 1945, évi december hó 14. Napján. A miniszter rendeletéből. Dr. Benkő », cité dans Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő, op. cit.*, p. 277.

¹⁶ « Valóban, Dohnányi nem volt sem fasiszta, sem németbarát », *ibid.*, p. 275.

Dohnányi à la direction de l'Académie de Musique, confirme les conclusions du communiqué précédent, émanant du ministère de la justice :

« Le 23 février 1946, plusieurs lettres soussignées, provenant de personnalités dirigeantes de la République de Hongrie, parmi lesquelles Zoltán Kodály et Ede Zathureczky, parvinrent à Dohnányi ; les expéditeurs de ces lettres exprimaient tous leur joie consécutive à l'effacement du nom de Dohnányi de la liste des criminels de guerre. Ils soulignaient que l'apparition précoce du nom sur la liste avait été une chose honteuse, et affirmaient, plus loin, combien la personne du compositeur manquait à tout le monde¹⁷. »

C'est à cette même époque que les accusations en provenance de Hongrie se répandent à l'étranger, notamment en Autriche où séjourne le compositeur. Dans sa correspondance de 1946, il semble souffrir d'une situation contre laquelle il ne peut rien. Dès le début de la même année, il s'en ouvre à sa sœur Mária, alors qu'il est encore en transit dans la petite ville de Haute-Autriche de Neukirchen am Walde :

« De quoi m'accusent-ils, je ne le sais, mais j'ai entendu qu'ils affirmaient que j'aurais livré des Juifs à la Gestapo. No vederemo ! L'affaire s'est répandue depuis le comité hongrois de Salzbourg, et d'après mon enquête, a été alimentée de Budapest par Jemnitz et ses compagnons, et d'une certaine manière, par les partisans de Sándor Veress (mais pas personnellement par lui). À tous deux, j'ai plusieurs fois dit qu'ils étaient sans talent ; donc c'est une vengeance ! Joli monde¹⁸ ! »

Stigmatisés par le statut de « personne déplacée » depuis leur séjour en Autriche, statut par ailleurs attribué aux millions de réfugiés en transit fuyant l'Europe Centrale, les déplacements et les séjours à l'étranger de Dohnányi et de sa famille sont limités par les autorités alliées¹⁹. De plus,

¹⁷ « Alulírott [1946] február 23-án több levelet olvasott el, melyek a Magyar Köztársaság zenei vezető egyéniségeitől – közöttük Kodály Zoltántól és Zathureczky Edétől – érkeztek Dohnányihoz (1). A levélírók mind örömknek adnak kifejezést azzal kapcsolatban, hogy Dohnányi neve lekerült a háborús bűnosök névsoráról. Hangsúlyozzák, hogy nevének korábbi megjelenése a listán szégyenletes dolog volt, továbbá megírják, hogy személye mennyire hiányzik mindenkinek », *ibid.*

¹⁸ « Hogy mivel vádolnak, nem tudom; de olyasmit hallottam, hogy állítják, hogy zsidókat a „Gestapónak” szolgáltattam volna ki. No vederemo! A dolog a Salzburgi „magyar” bizottságból indul ki, s mint értesülök Pestről fűtik Jemnitz és társai, úgy szinte Veress Sándor hívei (ő maga nem). Mindakettőre (!) többször kijelentettem, hogy tehetségtelenek; hát ez a bosszú! Szép világ! », lettre du 20 février 1946, Éva KELEMEN, *Dohnányi Ernő családi levelei* [Lettres familiales de Dohnányi Ernő], OSZK-MTA ZTI-Gondolat Kiadó, Budapest, 2011, p. 173.

¹⁹ « As a Displaced Person stranded in Austria at the end of World War II, Dohnányi's options were limited. Of all the countries in which he would have liked to settle, England was at the top of the list. The Home Office received his application for permanent residency with sympathy, but they refused to admit his extended family as well because, at that time, they had no legal ties to Dohnányi who was still married to Elsa Galafrès. That refusal settled the matter for Dohnányi. He would not abandon those who now relied on him absolutely for their protection and support, and looked to other countries for a haven. » (En tant que personne déplacée, coincée en Autriche à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les choix de Dohnányi étaient limités. Parmi tous les pays dans lesquels il aurait voulu s'établir, l'Angleterre se trouvait en tête de liste. Le Ministère de l'Intérieur reçut positivement sa demande de résidence permanente, mais refusa cependant d'accueillir sa famille élargie, parce qu'à cette époque, Dohnányi et

ainsi que le décrit le compositeur lui-même²⁰, la polémique ne s'éteint pas en dépit des démentis officiels et des témoignages de ses amis et collègues musiciens restés en Hongrie ou exilés en Amérique. Dans le journal new yorkais de langue hongroise, *Az Ember*, certains de ses soutiens confirment l'hostilité de Dohnányi envers le fascisme, en rappelant qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale, il avait été nommé par le régime spartakiste de Béla Kun à la Direction de l'Académie de Musique de Budapest, alors que l'arrivée des Nationalistes en 1920 l'en avait chassé. Cependant, les calomnies se poursuivent et empêchent plus ou moins provisoirement le compositeur de se produire en tant qu'interprète, lors de concerts ou de tournées en Europe, puis en Argentine et aux États-Unis. Retraçant la généalogie de cette vague d'accusations de crime de guerre, Veronika Kusz en attribue l'origine à deux sources distinctes : le gouvernement provisoire établi à Debrecen, qui officie en territoire libéré par les Russes dès février 1945 d'une part, et le comité de personnalités musicales dirigé par Sándor Jemnitz en avril 1945 d'autre part²¹. C'est cependant le contexte international des années 1950 (début de la guerre froide, vague de maccarthysme aux États-Unis), qui ravive la polémique et l'étend même au-delà des frontières européennes. Dohnányi est contraint de se justifier publiquement : le 14 novembre 1948, il annonce, sous la forme d'une liste de déclarations publiées dans la revue *Az Ember*, qu'il n'a jamais été membre du parti nazi, ni même sympathisant d'aucun parti nationaliste et fasciste,

Zachár n'étaient pas liés officiellement, Dohnányi étant encore marié à Elsa Galafres. Ce refus décida de ce qu'allait faire Dohnányi. Il n'aurait pas abandonné ceux qui comptaient absolument sur sa protection et sur son aide, et il se tourna vers d'autres pays où trouver refuge.) Alan WALKER, « Ernst von Dohnányi : a tribute », dans James A. GRYMES, *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, Lanham ; Toronto ; Oxford, The Scarecrow Press, 2005, p. 26.

²⁰ Voir note 13.

²¹ « Ahogy Breuer János a „Dohnányi meghurcoltatása” című cikkében összegzi, a Dohnányi elleni, világszerte terjedő politikai rágalomhadjáratnak alapjául egyrészt a debreceni ideiglenes kormány 1945. február 9-i ülésén összeállított, háborús bűnösoket, köztük Dohnányi nevét tartalmazó lista, másfelől a Jemnitz Sándor vezette, 1945. április közepén ülésező zenei igazoló bizottság elmarasztalása szolgált. A vádat azonban utóbb visszavonták: ennek részletei egyelőre ismeretlenek, mindenesetre Frankovszky Rudolf kérésére 1945. december 14-én a Minisztérium már arról állított ki igazolást, hogy „Dohnányi Ernőt [...] az e célból megtartott pártközi értekezlet [...] az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte”. (Mint ismeretes azonban, Dohnányi rehabilitációja ettől még távolról sem vált teljessé, műveit, személyét az elkövetkező legalább 20–30 évben hallgatás övezte.) Mindeközben Dohnányi, aki 1944 novemberében családjával elhagyta Magyarországot, a háború után újjáéledő ausztriai zenei életben próbált koncertlehetőségekhez jutni, amit a magyarországi hírek megakadályoztak. A bizonytalan vádak azonban a szomszédos országnál jóval távolabbra is eljutottak: 1947 tavaszán a *The New York Times* és a szintén New York-i illetőségű, magyar nyelvű *Az Ember* című folyóirat több rágalmozó cikket közölt Dohnányiról” (Ainsi que le souligne János Breuer dans son article « L'humiliation de Dohnányi », la campagne de calomnies contre Dohnányi qui s'est répandue dans le monde entier repose, d'une part sur la session du gouvernement provisoire de Debrecen, réunie le 9 février 1945 établissant la liste des criminels de guerre parmi lesquels figure le nom de Dohnányi, d'autre part sur la condamnation par le comité musical légitime dirigé par Sándor Jemnitz, qui siège au milieu d'avril 1945. Cependant, ils retirèrent plus tard l'accusation [...]. Toutefois, de façon notoire, la réhabilitation de Dohnányi, d'ici ou de loin, ne fut jamais complète, et desservit la connaissance de ses oeuvres et de sa personnalité durant au moins les 20 ou 30 années qui suivirent. Pendant ce temps, Dohnányi, qui en novembre 1944, quitta la Hongrie avec sa famille, tenta de participer aux concerts de la vie musicale autrichienne d'après la période de guerre, mais en fut empêché par les nouvelles en provenance de Hongrie. Les accusations parvinrent davantage aux pays lointains qu'aux pays voisins : au printemps 1947, dans le *New York Times*, ainsi que dans la revue des ressortissants de langue hongroise de New York, *Az Ember*, de nombreux articles calomnieux parurent sur Dohnányi) » Veronika KUSZ, « Dohnányi Ernő az utókornak », art. cit., p. 64.

qu'il n'a jamais été compromis ou associé au régime des Croix Fléchées, qu'il a quitté la Hongrie moins d'un mois après la prise du pouvoir par Szálasi, qu'il n'a jamais travaillé à l'aryanisation de l'Académie de Musique de Budapest, qu'il a démissionné de son poste de Directeur de cette institution dès 1941, et qu'il s'est définitivement éloigné de ses instances décisionnelles. Enfin, il affirme qu'en tant que membre du bureau des concerts de la Philharmonie, il a toujours œuvré à la découverte des talents, sans aucun préjugé raciste, ainsi qu'en témoigne l'appartenance à la communauté juive de son directeur et fondateur, Miklos Rékai.

Ce n'est cependant que douze ans plus tard que Dohnányi revient sur ses années d'exil dans un texte publié en langue hongroise en 1962, à titre posthume. Veronika Kusz souligne que ce dernier écrit, *Búcsú és üzenet*, constitue un témoignage d'importance capitale sur la dernière partie de la vie de Dohnányi, mais que sa troisième épouse a probablement joué un rôle non négligeable dans la rédaction du texte : « l'idée d'une destinée téléologique, ainsi que le style boursoufflé et sentimental, et les locutions pathétiques²² » constituent probablement l'apport plus spécifique d'Ilona Zachár. Veronika Kusz écrit toutefois que, dans la version hongroise de ce témoignage, le compositeur se livre sincèrement et sans masque, et ajoute que, même si le registre d'expression ne semble pas être toujours le sien, le contenu du texte ne trahit ni ses pensées ni ses considérations²³.

« Mes amis m'ont aidé à retirer ce qui pesait sur mes épaules, mais jamais ce ne fut assez pour que je puisse me reposer suffisamment. Un certain jour de 1948, nous rencontrâmes une famille hongroise en fuite sur la Côte d'Azur française. L'homme était handicapé, et il n'avait aucune possibilité de revenu. La famille vivait (ou plutôt végétait) de la vente de ses bijoux (ils les vendaient un par un) : "Notre vie est une course contre la mort", disaient-ils. "Nos bijoux dureront-ils plus longtemps ou la mort surviendra-t-elle la première ?". C'est aussi mon cas. Vais-je parvenir à mener mon travail à terme avant que nous ayons pu amasser quelque chose pour une vieille femme tranquille, au moment où, enfin, je me retirerai pour créer ? Quoique de telles pensées soient apparues en moi au cours de ces dernières années, je n'ai eu ni l'occasion, ni

²² « A sors irányításának gondolata, ugyanakkor a dagályos, érzelmes stílus, a patetikus szólások », Veronika KUSZ, « Dohnányi Ernő az utókornak », art. cit., p. 60.

²³ « Nyilvánvaló, hogy nem származhatnak Dohnányitól az olyan megfogalmazások, mint hogy "Valamennyien Istentől származunk, onnan jöttünk és oda térünk vissza. És hogy éppen engem vádoljanak meg ilyen aljassággal, az szinte érthetetlen" [...]. Ha a stílus nem is Dohnányié, a mondanivaló egyértelműségéből, a politikai vádakkal foglalkozó szövegrész meghatározó terjedelméből feltételezhetjük, hogy Ilona nem egyszerűen saját keserű gondolatait adta férje szájába: valószínűsíthető, hogy a családon vagy szűk baráti körön belül maga a zeneszerző is osztotta felesége és húga levelekben is megnyilvánuló nézeteit, csak talán óvatosabb, talán fásultabb. » (Il est manifeste que les formulations comme "nous sommes des créatures de Dieu, c'est de lui que nous provenons et là que nous revenons. Et qu'ils m'accusent ainsi avec de telles infâmies, c'est presque incompréhensible" [...]. Si le style n'est pas celui de Dohnányi, nous pouvons supposer, d'après la clarté du message et l'étendue des parties du texte relatives aux accusations politiques, qu'Ilona n'a pas simplement transmis ses propres pensées amères à son mari : il est probable que dans le cadre familial ou le cercle étroit des amis, le compositeur partageait lui-même, par exemple dans ses lettres à son épouse ou à sa sœur cadette, ses opinions les plus manifestes, mais de manière plus prudente, peut-être plus indifférente), *ibid.*

le temps de les coucher sur le papier. Je ne travaille pas rapidement. J'aime travailler lentement, fondamentalement, en m'attachant à le faire de manière constante, et uniquement grâce à mon inspiration. Après un certain temps, j'ai regardé, de nouveau, les pages déjà écrites et, sans hésitation, j'ai jeté ce qui ne convenait pas. Pour ce type de travail, il faut du temps. C'est la raison pour laquelle on me qualifia de perfectionniste. Je me prépare, sans cesse, pour cet objectif : celui de créer le matériau simultanément dans mon cerveau et dans mon âme. En avion, en train, ou n'importe où sur la route, je réussis à méditer. Probablement, je trouverai plus tard l'occasion de terminer le travail que je me suis fixé. Mais pour le moment, il me faut créer ce de quoi nous pouvons vivre actuellement²⁴. »

Cet exil, cette fuite emprunte de culpabilité, interdit jusqu'au processus même du souvenir. L'identité du compositeur d'avant-guerre est définitivement entachée par le contexte et les événements collectifs qui s'y sont produits : la fin d'un temps révolu, la destruction des lieux de l'existence passée empêchent toute réconciliation avec l'être le plus intime, y compris par le souvenir et l'imagination. Nulle vie nouvelle ne semble pouvoir renaître en dehors du travail de composition, de cette re-création immatérielle qui prend forme dans l'esprit et l'âme du compositeur jeté sur la route.

2. Les derniers opus (1941-1960) : un groupe d'œuvres ?

Onze œuvres, répertoriées de l'opus 38 à l'opus 48, se répartissent sur une période allant de 1941, date de l'entrée en guerre de la Hongrie et de ses alliés locaux (Roumanie, Croatie) auprès de l'Allemagne, et de la démission de Dohnányi de son poste de Directeur de l'Académie de Musique de Budapest, à 1959, année précédant la mort du compositeur. Si l'année 1941 n'est pas strictement comprise dans la période de l'exil (et des œuvres américaines), elle marque cependant l'aboutissement d'un long processus de retraite initié dès 1937, comme le confie Dohnányi dans le témoignage écrit et publié à titre posthume :

²⁴ « Barátaim segítettek levenni vállamról a terhet, ahol csak tehettek, (s még mindig ezt teszik), ez mégsem volt elég arra, hogy eleget pihenhessek. Valamikor 1948-ban a francia Riviérán találkoztunk egy menekült magyar családdal. A férfi nyomorék volt, semmi kereseti lehetősége – ékszeireiből élt (vagy vegetált) a család, (darabonként adták el őket). “Életünk versenyfutás a halállal” – mondogatták. “Mi tart tovább, ékszereink, vagy a halál következik be előbb?” Ez lett az én esetem. Bírom – e munkával addig, míg összegyűjtünk valamit a békés öregségre, amikor végre visszavonulhatok, hogy alkothassak? Hiszen annyi gondolat gyűlt össze bennem az évek során, amit nem volt alkalmam (és időm) papírra vetni. Nem vagyok gyors munkás. Lassan, de alaposan (véglegességre törekedve) szeretek dolgozni, s csakis inspiráltan. Azután egy idő múlva újra átnézem a már megírt oldalakat, s irgalom nélkül vetem el a nem megfelelőt. Ehhez idő kell. Ezért neveztek perfekcionista-nak. És én készültem folyton erre az alkalomra, hogy végre dolgozhassak, közben gyűjtve az anyagot az agyamban, a lelkemben. Repülőn, vonaton, vagy akár az utcán tudtam gondolkodni. Biztosan megtalálom majd az alkalmat, hogy elvégezzem kitérített munkámat. De először elő kell teremnem, amiből megélünk » Ernő DOHNÁNYI, *Búcsú és üzenet [Message d'adieu]*, op. cit., p. 24-25.

« Les années ont passé. Lorsque j'atteignis mes 60 ans de vie en Hongrie, survint cette fatale année de 1937. Quoique je souhaitasse garder mon poste de directeur de l'Académie de Musique, je pensais que mes charges devenaient sans véritable sens. J'enseignais une fois par semaine à quelques uns de mes talentueux et exceptionnels élèves-artistes, qui, avec leur richesse individuelle, grandissaient dans mon cœur : j'ai toujours considéré mes étudiants comme mes propres enfants. Cependant, j'avais décidé de ne plus donner de concert, mais de me retirer et de ne vivre que de la création de mes œuvres. Ainsi, j'avais l'impression que, malgré mes vieux jours, ma vie allait entrer dans une nouvelle époque [...]. Selon moi, la vie est une lutte. Le calme, c'est seulement la mort²⁵. »

	Période de Jeunesse (1895-1904)	Période de Berlin (1905-1915)	Période de Budapest (1916-1941)	Période américaine (1941-1959)
ORCHESTRE	3	5	3	6
SOLISTES, CHOEUR ET ORCHESTRE	0	1	3	2
MUSIQUE DE CHAMBRE	4	3	2	1
PIANO	5	4	1	2
VOIX ET PIANO	0	2	2	0
TOTAL DES NUMÉROS D'OPUS PAR PÉRIODE	12	15	11	11

Fig. 1 : périodisation des œuvres avec numéro d'opus

L'observation des œuvres de la période américaine comportant un numéro d'opus manifeste des constantes du point de vue du genre musical. Sur onze pièces composées entre 1941 et 1959, six appartiennent au genre symphonique ou concertant pour orchestre, deux relèvent du genre vocal et instrumental (pour chœur et orchestre), et deux sont des pièces pour piano. Enfin, la dernière est une œuvre en deux parties, pour flûte seule et pour instrument et piano. Durant cette période d'exil, le nombre de pièces orchestrales est prédominant, et retrouve sensiblement le niveau qu'il avait dans la deuxième période de création, celle du premier exil à Berlin entre 1905 et 1915. Si l'on y ajoute les œuvres pour solistes, chœur et orchestre, les pièces composées par Dohnányi pour grande formation représentent plus de la moitié des œuvres des deux dernières périodes, celle de Budapest et du second exil : le choix de genres souvent jugés comme marginaux à cette époque de l'histoire de la musique pourrait être interprété comme un

²⁵ « Múltak az évek. Amikor Magyarországon hatvanadik életévemet betöltöttem – ez a fatális 1937 – es esztendőben volt. Bár fenn akartam tartani a Zeneakadémia igazgatói posztját, feladataim, gondoltam, névlegesen lesznek. Tanítom hetenként egyszer néhány kivételesen tehetséges művésznövendékemet, kik egyéniségükönél fogva is szívemhez nőttek, mert hiszen én mindig úgy tekintettem tanítványaimat, mintha gyermekeim lettek volna, de elhatároztam, hogy nem hangversenyeznek többé, hanem visszavonulok s csak alkotásaimnak élek. Úgy tűnt, hogy a kései óra ellenére az életem egy új korszaka kezdődhet [...]. Szerintem az élet küzdelem. Nyugalom csak a halál », *ibid.*, p. 21.

repli vers des esthétiques appartenant au passé, romantisme ou néo-classicisme. Inversement, les genres de musique de chambre et ceux pour voix et piano, qui avaient constitué le laboratoire du langage de Dohnányi au début de sa carrière, diminuent de manière significative et constante tout au long des trois dernières périodes chronologiques, attestant probablement que le langage du compositeur était parvenu, dès le tournant des années 1910-1920, à sa phase de maturité. En revanche, les œuvres pour piano restent un vecteur privilégié de l'expression du compositeur, surtout si l'on prend en compte l'ensemble des pièces sans opus, à savoir : les pièces pédagogiques *12 etűd előrehaladott zongoristák részére* (1950)²⁶, *Napi ujjgyakorlatok az előrehaladott zongoristák számára* (1959)²⁷, ainsi que les transcriptions pour piano de l'opus 39, *Suite en valse* et *Valse Boiteuse* (1945).

Un examen plus minutieux des titres des œuvres et de leurs mouvements montre une présence importante des références aux XVIII^e et XIX^e siècles : l'emprunt aux formes vocales et aux danses du passé – les *valse*s op. 39, op. 39a et 39b, le *scherzo* op. 41, la *canzonetta* op. 41, le *ländler* op. 41, la *burletta* op. 44, l'*aria* op. 48/1, la *passacaille* op. 48/2 –, ainsi qu'aux figures anthropologiques et culturelles du Romantisme : l'*impromptu* ou l'*instant poétique* op. 41, les *cascaides* op. 41, les *cloches* op. 41, le *nocturne* op. 44, le *mouvement perpétuel* op. 44. Enfin, il est intéressant de noter que la première trilogie « *Symphonie 1 – Concerto pour piano 1 – Concerto pour violon 1* », composée durant la période de jeunesse et berlinoise entre 1897 et 1915, entre l'âge de 20 et 38 ans, est complétée par son double « *Symphonie 2 – Concerto pour piano 2 – Concerto pour violon 2* », durant la période de l'exil autrichien et américain, entre l'âge de 60 et 73 ans.

La conception des œuvres des exils allemand et américain comme un ensemble unifié, en opposition ou distinct des œuvres composées en Hongrie, n'est pas exempte de problèmes. Si l'on trouve des références similaires dans les œuvres des périodes de l'exil, les trois fonctions d'expression de l'identité personnelle, d'affirmation des expériences de la communauté, et d'incarnation de la nature humaine que ces œuvres sont censées assumer se retrouvent également du début à la fin de la vie du compositeur : le remplacement successif de la musique de chambre d'héritage germanique par les pièces d'inspiration magyare, puis par le répertoire symphonique et concertant de style néoromantique ne signifie pas que le créateur renonce à des éléments constitutifs de sa personnalité artistique, mais que, selon le temps et l'âge, certains champs d'expression prennent le relais d'autres. Les grandes questions, celle du rapport de la signification musicale au monde de la matière, celle de l'appartenance culturelle de l'individu à la communauté, traversent l'œuvre complète, en dépit des ruptures dans sa vie personnelle et des évolutions

²⁶ *Douze études à l'intention des pianistes avancés.*

²⁷ *Nouveaux exercices pour les doigts à l'intention des pianistes avancés.*

esthétiques générales. Nous nous attacherons à démontrer que ces questions se manifestent cependant de façon plus prégnante et plus profondément mûrie au sein des œuvres, lorsque leur créateur pressent qu'il est parvenu à une phase décisive de son existence et se livre à un premier bilan de celle-ci : ainsi, les thèmes de l'identité personnelle et de l'héritage culturel se trouvent-ils réactivés par le questionnement de l'homme face à la mort.

Parmi les œuvres de la période de l'exil, l'œuvre qui ouvre la période 1941-1959 est, du point de vue de ces questionnements, particulièrement emblématique. La cantate symphonique opus 38 *Cantus Vitae*, composée en 1941 pour solistes, chœur et orchestre à partir du texte du dramaturge Imre Madách, *Az Ember Tragédiája* [*La Tragédie de l'homme*], constitue une œuvre de dimension imposante, véhiculant un message philosophique d'une grande portée. Nous proposons d'en effectuer un examen à la lumière des caractères que l'on attribue traditionnellement aux œuvres ultimes.

3. *Cantus Vitae* op. 38, *La Tragédie de l'homme* : une musique de l'ultime ?

3.1 *La Tragédie de l'homme (1862) et l'héritage d'Imre Madách*

La cantate pour solistes, chœur, et orchestre *Cantus Vitae*, op. 38 est la dernière œuvre composée à Budapest et la première de la période de l'exil. Selon James Grymes, « Ernő Dohnányi considérait *Le chant de la vie*, sa cantate symphonique, comme son œuvre majeure. Il commença à travailler sur le livret dès sa première tournée de concerts aux USA en 1900. Il y avait emmené avec lui son livre préféré, *La Tragédie de l'homme* d'Imre Madách (1862), et sur la base d'extraits choisis, il projeta la composition d'un nouveau livret. [...] La création du livret demanda beaucoup de temps, parce que Dohnányi ne raccourcit, ni ne reprit simplement le texte d'Imre Madách, mais en adapta différentes parties à sa propre imagination musicale²⁸. » Le compositeur soutient d'ailleurs que pour lui, le devoir consiste à retrouver l'essence de l'œuvre littéraire dans une forme qui puisse être musicale. Cette composition l'occupe principalement au début des années 1940 : elle est interprétée dans sa première version le 28 avril 1941, dans un contexte politique trouble : le gouvernement fasciste de Horthy, avec l'appui de la Roumanie et de la Croatie, vient d'offrir un laissez-passer à l'armée allemande, qui souhaite traverser le

²⁸ « A *Cantus vitae* – “Az élet dala” – szimfonikus kantátát Dohnányi Ernő “magnum opus” – ának tekintette. Szöveggönyvén első amerikai hangversenykörútján (1900) kezdett dolgozni. Magával vitte kedves könyvét, Madách Imre *Az ember tragédiája* (1862) című művét és részleteket válogatott belőle tervezett új kompozíciójának librettójához [...]. A szöveggönyv megalkotása hosszú időt vett igénybe, mert Dohnányi nem egyszerűen lerövidítette és átszerkesztette Madách Imre szövegét, hanem *Az ember tragédiája* különböző részeit saját zenei elképzelése szerint alkalmazta. » James GRYMES, « A *Cantus vitae* szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója », *Dohnányi Évkönyv 2004*, MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívum, p. 3.

territoire hongrois afin d'attaquer la Yougoslavie, et d'y rétablir une situation favorable au Troisième Reich. Le Président du Conseil Pál Teleki, effrayé par la gravité des décisions prises par le gouvernement du pays, s'était donné la mort, moins d'un mois auparavant, le 3 avril 1941. Ce suicide n'est pas sans rappeler celui, commis quatre-vingts ans auparavant par István Széchenyi, ministre des transports et des travaux publics sous le gouvernement provisoire de Batthyány, à la suite de l'échec de la guerre d'indépendance de 1848-1849 contre l'Autriche. Il fait écho à un événement gravé dans la mémoire collective de la nation, celui de la prise de conscience de l'inévitable déclin et de la mort de la Hongrie, dont le sort dépend entièrement de l'Empire des Habsbourg²⁹. Selon Judit Frigyesi, « la vie de Széchenyi devint le symbole de la destinée hongroise [...]. Elle constituait le reflet de la conscience de la nation, une monumentale agonie autodestructrice au-dessus de l'existence de la nation hongroise³⁰ ».

C'est par ailleurs précisément dans ce contexte historique, celui des conséquences de la guerre d'indépendance et de l'émergence progressive d'un compromis pragmatique avec l'Autriche, que voit le jour le drame de Madách, qui sert de trame littéraire et philosophique à l'opus 38, *Cantus Vitae*, de Dohnányi. Dans son article à propos de l'œuvre de Madách, Lóránt Czigány écrit :

« Madách composa *Az Ember Tragédiája (La Tragédie de l'homme)*, publiée pour la première fois en 1861, à l'âge de trente-sept ans. Le point de départ de la pièce est fourni par le récit de la Genèse. Esprit de négation, Lucifer se révolte et réclame sa part à Dieu, qui lui donne deux arbres dans l'Éden. Après avoir succombé à la tentation, Adam et Ève sont expulsés du Paradis. Entre Adam, animé du désir de savoir ce que l'avenir lui réserve ainsi qu'à ses descendants et si la vie et son combat méritent d'être acceptés, et Lucifer, qui veut renverser l'univers de Dieu par l'intermédiaire de l'homme, une entente se noue (scènes I à III). Lucifer suggère à Adam une série de rêves qui évoquent des moments caractéristiques de l'histoire humaine ou, plutôt, illustrent les progrès accomplis par l'idée de liberté au sens hégélien, avec toutefois une différence importante : l'antithèse n'est pas suivie d'une synthèse, mais d'une hétérothèse, et, contrairement à la conception de Hegel prévoyant l'avènement de la liberté absolue dans une situation et une institution historiques concrètes, l'univers présenté par Madách ne laisse pas de place à ce genre d'optimisme³¹. »

Le poème dramatique de Madách questionne l'articulation, d'une part, entre progrès matériel et développement spirituel, d'autre part, entre individu et collectif : l'évolution de la

²⁹ Ferenc FEJTŐ, *Rekviem egy hajdanvolt birodalomért: Ausztria-Magyarország szétrombolása*, Budapest, Atlantisz Kiadó-Minerva Kiadói és Szolgáltató Kft., 1990.

³⁰ « Széchenyi's life became the symbol of Hungarian fate [...]. It was the mirror of the nation's consciousness, a monumental self-tormenting agony over the existence of the Hungarian nation » Judit FRIGYESI, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 63.

³¹ Lóránt CZIGANY, « Madách Imre (1823-1864) », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/imre-madach/>> [consulté le 31 mars 2017].

pensée humaine, guidée par des considérations morales et intellectuelles, ainsi que l'amélioration de la condition humaine, libèrent-elles l'homme de sa condition existentielle ? Le drame révèle que Lucifer dirige Adam à travers l'histoire, chaque scène représentant l'une des phases successives du développement historique, social et culturel de l'homme.

« À la fin, Adam réalise que même les plus grandes pensées et les progrès les plus importants et significatifs ne rendent pas l'humanité plus heureuse ou plus consciente. Perdant sa foi, Adam souhaite quitter la vie sur Terre à travers la mort, afin d'entrer dans le monde de la pure spiritualité. Mais, sur le seuil de la non-existence, il change d'avis. Il choisit de vivre, non pas à cause de sa peur de la mort ni du simple fait de son amour pour la vie, mais parce qu'il a compris que la vie spirituelle n'est pas possible sans la vie, que tout ce qui est imaginable et atteignable par l'intellect et l'âme ne l'est qu'à l'intérieur de la réalité terrestre³². »

Katalin Podmaniczky décrit, au sein d'une thèse de doctorat dédiée à la réception de l'œuvre de Madách dans l'aire culturelle germanique, les phases de l'histoire humaine rêvées par Adam : « Les étapes de son voyage onirique sont : l'Égypte des pharaons, l'Athènes du V^e siècle avant Jésus-Christ, Rome au I^{er} siècle après Jésus-Christ, Constantinople à l'époque des croisades, Prague au XVI^e siècle, le Paris de la Révolution Française, Londres dans les années 1850, un Phalanstère inspiré de Charles Fourier dans un avenir lointain, l'espace interstellaire et enfin la région de l'équateur à une époque où le soleil étant refroidi, la glace et la neige couvrent la terre et les derniers hommes végètent³³. »

³² « At the end Adam realizes that even the greatest thoughts do not make mankind happier or more elevated. Losing his faith, Adam wishes to leave earthly life through death in order to enter the world of pure spirit. But at the threshold of nonexistence he turns back. He chooses to live, not out of fear of death and not even simply because of his love for life but because he understands that spirit is not possible without life, that everything that is imaginable and attainable by the intellect and the soul is within earthly reality » Judit FRIGYESI, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, *op. cit.*, p. 189.

³³ Katalin PODMANICZKY, *La Réception de La Tragédie de L'Homme d'Imre Madách dans le monde germanophone (1862-2003)*, Thèse de Doctorat d'Études Germaniques, Université de Le Mans, 2009, p. 44-46. « À partir de ce moment-là apparaissent quelques caractéristiques du mythe du Juif errant. Adam incarne d'abord un pharaon, dont la seule satisfaction consiste à construire une pyramide, appelée à rendre son nom éternel. Lucifer, son conseiller, le désillusionne en lui expliquant que les pyramides n'empêcheront pas son nom de tomber dans l'oubli. La rencontre avec Eve, femme d'un esclave battu à mort, conduit Adam-pharaon à prendre conscience des souffrances qu'il inflige au peuple. Après avoir libéré ses esclaves, il exige de Lucifer un nouvel ordre politique où l'individu est au service de la communauté. Aussi est-il introduit dans la Grèce antique du V^e siècle sous les traits du stratège Miltiade qui lutte pour la liberté du peuple. Mais à son retour de la bataille de Paros, influencé par les démagogues, le peuple l'accuse d'avoir trahi la Cité. Même Eve, son épouse, est ébranlée – passagèrement – dans la confiance qu'elle lui porte. Miltiade meurt sur l'échafaud de la main de Lucifer, incarné par un simple soldat. Ayant ainsi sapé la conviction d'Adam selon laquelle le peuple mérite la liberté, Lucifer le fait vivre dans l'empire romain décadent, sous les traits d'un riche patricien. Eve joue cette fois-ci le rôle d'une courtisane, maîtresse préférée de Sergiolus, Lucifer celui d'un compagnon de débauche. Une épidémie de peste engendre panique et angoisse, que l'apôtre Pierre réussit à transformer en nouvel espoir par l'annonce du message christique. Dans le tableau suivant, Adam incarne le chevalier chrétien Tancrede. Au retour d'une croisade, ce dernier découvre à Constantinople certains aspects sombres du christianisme : atrocités commises par les croisés, fanatisme religieux impitoyable, simonie de l'Église. La déception de Tancrede atteint son paroxysme quand son amour pour Isaure ne peut se réaliser, celle-ci ayant fait, à contrecœur, vœu de chasteté. Déçu par les idéaux du christianisme, Adam s'enthousiasme pour la science. Au tableau du XI^e siècle

On peut entrevoir que, dans le texte de Madách, la description téléologique hégélienne de l'histoire, habituelle dans la première partie du XIX^e siècle, rencontre et préfigure les questions plus modernes du pessimisme, de l'inadéquation de la quête spirituelle à la réalité matérielle, et de l'incompatibilité de l'expression de l'individu et de la sphère de la communauté. Les étapes du temps historique ont éprouvé la conscience humaine : l'homme a vieilli et a perdu sa foi, parce que ses conditions de vie, les lieux et les temps qu'il habitait ont changé. Ainsi, la tragédie constitue un drame historique au sein duquel l'homme prend successivement l'apparence et l'identité de personnages célèbres.

Selon Katalin Podmaneczky, la forme adoptée par Madách ne correspond pas aux canons de son temps :

« Le canon littéraire en vigueur prescrivait en effet le respect des principes de moralité, de patriotisme et d'exactitude historique, en vertu desquels l'écrivain avait vocation à présenter une vision idéalisée de sa patrie et de son époque ainsi qu'une vision optimiste de l'avenir [...]. [Or], il choisit exclusivement de grandes

succède alors celui du règne de l'empereur Rodolphe à Prague, où Adam apparaît sous la figure de l'astrologue Kepler, adepte du protestantisme. Le grand savant doit faire maintes expériences négatives. Le fanatisme religieux continue en effet à sévir en ce début du XVII^e siècle : l'Inquisition accuse la mère de Kepler de sorcellerie et, en dépit de sa situation privilégiée à la cour impériale, ce dernier ne réussit pas à la sauver. Son épouse, Eve-Borbala, mécontente de son revenu et de ses origines modestes, le trompe et le contraint à monnayer son savoir en tirant des horoscopes pour les courtisans de l'empereur. Cette nouvelle désillusion incite Adam-Kepler à aspirer à une société égalitaire. Un rêve dans le rêve le conduit alors dans le Paris des jours de la Terreur. En la personne de Danton, Adam lutte pour les idéaux républicains : liberté, égalité, fraternité. Mais une jeune aristocrate qu'on mène à la guillotine l'attire si fortement qu'il souhaite lui sauver la vie. Accusé par Robespierre de sympathies pour l'aristocratie, il est lui-même exécuté. Néanmoins, à son réveil, Kepler continue à idéaliser la Révolution française. Cependant, désabusé des études, il conseille à un élève de profiter de sa jeunesse, plutôt que de se consacrer à la science. Il désire ensuite être conduit par Lucifer dans un monde nouveau, que les idées des grands esprits feront évoluer. L'étape suivante du voyage onirique est le Londres des années 1850/60, contemporain de l'auteur. Adam s'y enthousiasme pour le libéralisme économique. Pour la première fois, il ne fait que visiter ce nouveau monde sans en être lui-même acteur. Lucifer lui montre que l'homme, dans le système capitaliste, est rabaissé au statut de marchandise. Eve, qu'il découvre sous les traits d'une jeune fille apparemment pieuse, se révèle être une parfaite représentante de cette société corrompue. À cet univers où chacun lutte contre l'autre, Lucifer oppose l'utopie d'une société collectiviste organisée en phalanstères. D'emblée, Adam adhère à l'idéal de cette société future. Mais, une fois de plus, il lui faut en découvrir les aspects insupportables. L'industrialisation a fait disparaître la faune et la flore, à l'exception des espèces animales et végétales jugées utiles, et a failli épuiser les réserves d'énergie de la terre. La patrie, la beauté, l'imagination, l'art, la littérature, la famille et la liberté individuelle n'existent plus dans ce monde où triomphe la rationalisation et où l'orientation des enfants se fait d'après la forme du crâne. Adam en fait l'expérience douloureuse quand il s'éprend d'une femme qui refuse de se séparer de son enfant. Ils sont tous les deux jugés inaptes à la procréation et envoyés à l'hôpital psychiatrique. La société futuriste parfaite se mue donc en contre-utopie / dystopie. Ce désenchantement renouvelé permet à Lucifer d'entraîner Adam dans le cosmos afin de le détacher de la terre. À mesure qu'il s'éloigne de la planète, Adam se souvient des aspects positifs de la vie terrestre. Grâce à l'intervention protectrice de l'esprit de la terre, Adam persiste dans son désir de retourner sur la terre pour un nouveau combat. Toutefois, poursuivant son but de perdre Adam, Lucifer lui montre une planète refroidie, la science n'ayant pas réussi à remplacer le soleil par une autre source d'énergie. Ressemblant au pôle nord, l'équateur est habité par les derniers représentants d'une humanité réduite à la condition animale. Eve y surgit sous les traits d'une « femelle » d'esquimau, prête à se donner au premier venu. Dans ce dernier tableau utopique, l'objectif de Lucifer de détruire la création semble atteint, car cette dernière expérience fait basculer Adam dans le désespoir le plus profond. Or, l'annonce de la maternité d'Eve le convainc que son suicide n'empêchera pas l'histoire de l'humanité de se poursuivre. Ce dénouement assure le triomphe de Dieu sur Lucifer. »

époques de l'histoire de l'humanité et non pas des faits récents tirés de l'histoire nationale, susceptibles d'intéresser le public contemporain. Par ailleurs, il fractionne l'intérêt par la division en une multitude de drames historiques en raccourci. La *Tragédie* tient bien plutôt du poème d'humanité, genre romantique [...]. Ce genre est à la fois théogonie, histoire et même prophétie évoquant l'histoire du genre humain dans les divers âges de la société³⁴. »

C'est aussi, selon l'auteur, une œuvre d'art total, dans la pure tradition romantique, telle que l'imaginaient Herder, Schiller ou Novalis : « Par ailleurs, si l'on pouvait apporter la preuve que Madách songeait à une représentation de sa pièce, l'alliance du dialogue, du décor, de la danse et de la musique donnerait à penser qu'il cherchait à créer un spectacle total, notion qu'on associe à tort au seul Richard Wagner³⁵. »

Au-delà de l'incompréhension du public au moment de la réception de l'œuvre, dans le contexte social et politique de la Hongrie des années 1860, mais aussi dans celui des années 1900, le nihilisme de la *Tragédie* est perçu par une partie de la nation, comme consécutif à l'échec de l'indépendance du pays et comme prémonitoire du Compromis de 1867 avec l'Autriche (matérialité) et de l'effondrement du Royaume (spiritualité) à l'intérieur des frontières de l'Empire. On comprend dès lors aisément la résonance que pouvait revêtir ce drame littéraire et philosophique pour un créateur ou un intellectuel des années 1940. En pleine tourmente nationaliste, l'histoire semble se répéter : les choix opérés par la nation, ceux du pragmatisme ou de l'adaptation face à la pression de la réalité, peuvent être interprétés comme une erreur grave, hypothéquant l'avenir du pays. Simultanément et de manière paradoxale, la pensée fataliste selon laquelle il n'est pas possible d'échapper au destin, et que l'expression de l'identité de la nation est rendue impossible par les circonstances historiques, se répand dans l'imaginaire collectif. On retrouve, dans cet imaginaire, de nombreux éléments bien connus empruntés aux philosophies essentialistes de Schopenhauer, de Heidegger, ou aux descriptions de Spengler, aux visions romantiques et proto-chrétiennes de Tolstoï, mais aussi, d'une certaine manière, aux conceptions marxistes de Bloch ou de Lukács.

Ces éléments empruntés à différentes pensées ont en commun, en dépit de leurs divergences profondes, une *Weltanschauung* selon laquelle la culture constitue une structure mentale collective et organique, s'exprimant dans les arts, la philosophie, la théologie, et les sciences humaines, et répondant à la lente transformation industrielle, technocratique, rationnelle,

³⁴ Katalin PODMANICZKY, *La réception de La Tragédie de L'Homme d'Imre Madách dans le monde germanophone (1862-2003)*, *op. cit.*, p. 51 et p. 56-57.

³⁵ *Ibid.*, p. 57.

et réifiante de la société moderne³⁶. On peut les décliner et les regrouper en cinq paradigmes opposés/contradictaires :

- matérialisme individualiste et division du travail *versus* fraternité spirituelle,
- utilité technologique *versus* inutilité de l'art et de l'ornement,
- vanité humaine et contrôle de l'homme sur son environnement spatio-temporel *versus* vision chrétienne fondée sur l'humilité face au cosmos,
- plaisir inconscient et consommation égoïste *versus* sentiments altruistes (amour et héroïsme),
- athéisme et idéalisme anthropocentrés *versus* modèle religieux transcendantal fondée sur l'amour.

3.2 De La Tragédie de l'homme (1862) au Chant de la Vie (1941)

Pour autant, en utilisant le texte de Madách, Dohnányi ne se contente pas de faire référence au contexte philosophique et historique qui prévalait au moment de l'écriture du drame poétique ou même bien des années plus tard lors de la dissolution de la double monarchie. Le pessimisme nihiliste de l'œuvre littéraire du XIX^e siècle n'est pas nécessairement transférable à l'œuvre musicale du XX^e siècle. Dans une lettre du 17 février 1957, adressée à son ami Donald Ferguson, Dohnányi évoque rétrospectivement la réflexion existentielle qui l'occupait au moment de la création de l'opus 38 :

« La symphonie [*Symphonie n°2, op. 40*] fut composée, – dans sa première version –, environ 12 ans avant que je compose *Cantus Vitae*, une œuvre pour solistes, chœur et orchestre, basée sur des extraits du poème dramatique d'Imre Madách, *La Tragédie de l'homme* [...]. La *symphonie* [et *La Tragédie*] [...] ont été conçues sous l'influence des mêmes idées. L'essence des idées est, selon moi, aussi celle de l'œuvre de Madách : le but est la fin de la lutte glorieuse, le but est la mort, *la vie est une lutte*³⁷. »

Il est difficile de savoir ce que Dohnányi entend précisément par cette phrase, ni même de quelle lutte ou de quelle mort il parle, – est-elle collective ou individuelle ? –, mais c'est ici manifestement la vie personnelle du compositeur qui semble l'emporter sur le contexte historique et politique. Comme trame à la composition de l'opus 38 et de l'opus 40, la conception de l'existence comme un combat menant inévitablement à la mort a sans aucun doute pris forme dans l'expérience douloureuse et coupable de la retraite progressive et de l'exil forcé. En effet, le

³⁶ Michaël LÖWY, Robert SAYRE, *Révolution et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

³⁷ « The Symphony [Symphony n° 2, op. 40] was written – in its first version – about 12 years ago, after I had composed my “Cantus vitae”, a work for Soli, Chorus, and Orchestra based on words taken from Imre Madách's dramatic poem “The Tragedy of Man”. [...] The Symphony [and The Tragedy] [...] arose under the influence of the same ideas. The essence of these, – in my opinion, also Madách's work: The goal is the end of the glorious fight; the goal is death, *life is a struggle* », lettre de Dohnányi à Donald Ferguson, 17 février 1957, (FSU Dohnányi Collection).

texte de Madách possède une dimension universelle et intemporelle qui rend complexe l'interprétation de ses réutilisations. Cette portée philosophique trouve un écho dans la tournure dramatique qu'a prise l'itinéraire du compositeur à cette période de son existence. James Grymes évoque cette époque de la vie de Dohnányi :

« À l'automne 1940, lorsqu'il fut contraint de garder la chambre durant trois mois, à la suite de sa deuxième thrombose, Ernő Dohnányi put se consacrer à la composition du *Cantus Vitae*. Ce fut à la même période qu'il quitta Elsa Galafrès ; au lendemain de l'épisode de sa maladie, il s'installa aussi à l'hôtel Gellért de Budapest, afin qu'il puisse passer du temps avec Ilona Zachár, sa future et troisième épouse. Zachár raconte comment elle aida Dohnányi dans le travail sur la partition du *Cantus Vitae*³⁸. »

Certes, il existe probablement aussi, tant dans l'œuvre de Madách que dans celle de Dohnányi, des éléments ayant leur source dans des événements collectifs plutôt qu'individuels : dans le deuxième conflit mondial, les atrocités avaient atteint un niveau jamais égalé dans l'histoire humaine, entraînant la mort symbolique définitive de la civilisation européenne. Précédemment, nous avons pu voir que le compositeur se déclarait comme disciple de Spengler et de sa vision holistique de l'histoire universelle³⁹. Dès lors, il pourrait être tentant d'effectuer un raccourci et de considérer Dohnányi⁴⁰ comme le représentant d'une certaine réaction intellectuelle, artistique et même politique : ce serait réduire la richesse d'une personnalité profondément humaine à une vision théorique simpliste. Le message de Madách avait probablement résonné en lui pour des raisons tant personnelles que nationales, tant en référence aux traumatismes du passé qu'à ceux du présent. Cependant, Bálint Vázsonyi soutient que Dohnányi interprétait le message de Madách avec un regard empreint d'espoir, à l'inverse de celui apocalyptique et pessimiste qu'on a souvent coutume de prêter à l'œuvre originale :

« Le seul domaine, où il [Dohnányi] pouvait encore s'exprimer librement, était le monde des notes de musique. Au long des années, la gigantesque cantate, *Cantus Vitae* (*Le chant de la vie*), avait été créée sur la base de segments du texte original, découpés et regroupés, *La Tragédie de l'homme* de Madách. Dohnányi dirigea la création de l'œuvre le 28 avril 1941. Pour le public du concert, le message était plus important que la musique. Dehors, c'est la mort – dedans, la vie est encore un espoir que l'on ne peut pas éteindre. Dehors, c'est l'obscurité désolée ; dedans, la lutte, inspirée par la confiance en l'avenir. Durant toute sa vie, Dohnányi

³⁸ « 1940 őszén, amikor második trombózisa miatt három hónapot ágyban kényszerült tölteni, Dohnányi több időt szentelhetett a *Cantus Vitae*-nek. Addigra már elhagyta Galafrès Elsát; betegsége idején is a budapesti Gellért Szállóban él, hogy többet lehessen együtt Zachár Ilonával, későbbi harmadik feleségével. Zachár beszámol arról, hogyan segített Dohnányinak a *Cantus Vitae* partitúrájának munkálataiban » James GRYMES, « A Cantus vitae szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója », art. cit., p. 4.

³⁹ Voir note 3.

⁴⁰ Et Madách dans une certaine mesure.

considéra la réponse de Madách, et non celle de Goethe, comme le chemin à suivre. Après la composition de la cantate, Dohnányi commença les esquisses de la *Symphonie* II, qui prend également racine dans la pensée de Madách. Entre temps, il écrit une *Symphonie Valse* qui sera la première œuvre dédiée à Ilona Zachár⁴¹. »

Dohnányi semble avoir compris que l'enjeu principal de la lutte décrite par le texte littéraire de Madách n'est pas le choix entre le bien et le mal, ni même entre la spiritualité et la matière, mais se situe au niveau de la survie même de l'humanité et de l'existence de l'homme. La condition humaine est écrasante, et aboutit, quoi qu'il se passe, à la mort, mais l'expérience de l'existence constitue la seule possibilité de s'en rendre compte et de le comprendre. L'ennemi n'est ni le Diable, ni les autres : la lutte n'est pas extérieure, mais interne à chacun d'entre nous et dépend de nos identités, de nos choix et de nos itinéraires. En ce sens, en réutilisant *La Tragédie de l'Homme*, Dohnányi va tenter de mettre en lumière le message de vie qu'implique le message philosophique de Madách.

3.3 Le Chant de la Vie (1941) : signification et organisation de l'œuvre musicale

Le titre même de l'œuvre musicale, – *Cantus Vitae* ou *Chant de la vie* –, semble effectuer, au sens propre, un retournement du sens du texte littéraire, – *Az ember tragédiája* ou *La Tragédie de l'homme*. Grymes rappelle que la mise en musique de la tragédie de Madách constitue une adaptation réelle et profonde du texte original, réalisée non sans difficultés :

« L'écriture du livret requit beaucoup de temps, parce que Dohnányi ne raccourcit, ni ne retoucha de manière simplifiée le texte d'Imre Madách, mais adapta plusieurs parties de *La Tragédie de l'homme* selon sa propre imagination musicale [...]. Les pages du brouillon complet de l'œuvre trahissent les difficultés avec lesquelles Dohnányi s'est débattu durant la composition [...]. Sur la dernière page de l'esquisse complète figurent la date et le lieu de composition : Budapest, 1940, 23 juin. Même si cette inscription atteste la date de l'écriture, Dohnányi revint plusieurs fois à ce manuscrit ultérieurement, pour écrire au crayon entre les voix d'alto et de ténor, sa propre traduction allemande du livret⁴². »

⁴¹ « Az egyetlen terület, ahol még szabadon nyilatkozhat: a hangjegyek világa. Éveken át formálódik a *Cantus Vitae* (*Az élet dala*) című óriáskantáta, Madách „*Az ember tragédiája*” nyomán, abból átcsoportosított szövegrészekre. A *Cantus Vitae* (Op. 38) bemutatóját Dohnányi vezényli 1941 április 28-án. Az előadás közönségének most fontosabb a zenénél a mondanivaló. Künn a halál – itt benn még az élet elnémíthatatlan reménysége. Künn sivár sötétség – itt bent a küzdelem, a jövőbe vetett bizalom sugallata. Egész életében Madách válaszáat tekintette követendő útnak – nem Goethéét. A kantáta után egy II. Szimfónia vázlatait is elkezdte, mely ugyancsak a madáchi gondolat jegyében fogamzik. Közben egy valcer-szimfóniát ír, mely Zachár Ilonának ajánlott első műve » Bálint VÁZSONYI, *Dohnányi Ernő, op. cit.*, p. 259.

⁴² « A szöveggönyv megalkotása hosszú időt vett igénybe, mert Dohnányi nem egyszerűen lerövidítette és átszerkesztette Madách Imre szövegét, hanem *Az ember tragédiája* különböző részeit saját zenei elképzelése szerint alkalmazta [...]. A teljes szerzői fogalmazvány lapjai is árulkodnak a nehézségekről, amelyekkel Dohnányi a mű komponálásakor viaskodott [...]. A teljes fogalmazvány utolsó lapjára a „Budapest, 1940. június 23.” Dátumot jegyezte föl, de később még visszatért ehhez a kéziratához, hogy az alt és a tenor szólások közé ceruzával pótlólag

Par ailleurs, dans la cantate, Dohnányi effectue des choix significatifs et des coupes importantes dans l'œuvre littéraire. Sur les quinze tableaux et les quelque 4100 vers que compte le drame de Madách, onze tableaux sont utilisés plus ou moins partiellement, pour un total de 226 vers repris quasiment de manière intégrale. István Németh décline très précisément et exhaustivement les tableaux empruntés, le nombre de vers par tableau, ainsi que le déroulement chronologique de l'œuvre musicale au regard de celui de l'œuvre littéraire⁴³. Pour effectuer cette mise en perspective du poème dramatique et du livret de la cantate, nous nous sommes référés au texte de Madách publié dans une édition de 1958⁴⁴, ainsi qu'à une traduction effectuée par Jean Rousselot⁴⁵. L'adaptation musicale du texte littéraire traduit en français figure en annexe.

Le livret de la cantate se compose de cinq parties : les deux parties extrêmes I et V, ainsi que la IV n'ont pas de nom, les deux parties centrales sont respectivement *Bacchanalia* (II) et *Funeralia* (III). La première partie comporte huit scènes, en grande partie empruntées aux tableaux 4 (*Egypte*), 6 (*Rome*), 7 (*Byzance*), 8 / 10 (*Prague*), 11 (*Londres*), et 12 (*le Phalanstère*), ainsi qu'au 13 (*L'Espace*). *Bacchanalia* utilise massivement les tableaux 6 (*Rome*) et 11 (*Londres*), pour illustrer l'égarément des hommes dans le plaisir frivole et inconscient des époques antiques et modernes. C'est le tableau 11 (*Londres*) qui sert de décor à l'effondrement et à la mort des civilisations corrompues dans *Funeralia*. Dans la dernière partie, ce sont les tableaux 3 (*Hors du paradis 1*), 6 (*Rome*), 8 (*Prague*), 13 (*L'Espace*), et surtout les tableaux 15 (*Hors du paradis 2*), et 1 (*Les cioux*), qui sont majoritairement présents. Le tableau ci-dessous (figure 2) montre le déroulement chronologique des tableaux de la tragédie et du livret. On peut y constater la modification de l'ordre chronologique des scènes (par exemple, la scène 1 se retrouve à la fin), ou le voisinage de deux scènes éloignées (par exemple, les scènes 1 et 15 dans la partie IV ou encore celui des scènes 6 et 11 dans la partie II).

La chronologie est complètement revisitée et bouleversée par Dohnányi : l'œuvre commence par un chaos, l'affrontement de Lucifer et d'Adam (1, 2), se poursuit par l'affirmation par Adam de la supériorité de l'esprit sur le corps, à laquelle s'oppose Lucifer (3, 4), puis surviennent l'évocation des vaines tentatives de l'homme pour changer l'ordre du monde (6), ainsi que les questions sur le sens et la cohérence de ce monde (7). Tour à tour, l'homme

bejegyezze a librettó saját német fordítását» James GRAYMES, «A Cantus vitae szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója», art. cit., p. 3-4.

⁴³ István NÉMETH, «Az ember tragédiájától a Cantus Vitae-ig : Madách drámájának és Dohnányi szöveggönyvének konkordanciája», *Dohnányi Évkönyv 2004, op. cit.*, p. 21-30.

⁴⁴ Imre MADÁCH, *Az ember tragédiája*, Budapest, Magyar Helikon, 1958.

⁴⁵ Imre MADÁCH, *La Tragédie de l'homme*, traduction française de Jean Rousselot, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2014.

s'adresse à Dieu, afin qu'il l'aide à construire un univers (8), se perd dans une vie dissolue aux plaisirs faciles, perdant le sens de l'effort et de la tâche (9, 10), et finit par comprendre que la Vie n'est que vie et mort alternées (11). Ève et Adam reconnaissent que Dieu est éternel (12, 13), et que la lutte constitue l'objet même de l'existence (14). Dieu s'adresse aux hommes, afin de les mettre en garde contre la vanité de la connaissance (16), la seule tâche de l'être humain consistant à répandre l'amour (17). Après un Gloria du chœur des anges (18), les louanges des trois archanges Gabriel, Michel et Raphaël mettent en lumière le caractère immuable de l'ordre divin salvateur : sagesse (19), puissance (20), et bonté (21). Ces dix-neuf scènes sont ponctuées par deux interludes orchestraux (5, 15).

Ainsi que l'avait remarqué Vázsonyi⁴⁶, Németh soutient également que la lecture de Dohnányi ne s'est pas fondamentalement détournée du message original de Madách, mais en livre les aspects implicites. Il écrit :

« L'œuvre poétique de Madách est fondamentalement pessimiste, voire nihiliste [...]. Du point de vue de l'essentiel du message, la conception du compositeur ne s'écarte pas de celle du texte de Madách, mais s'en distingue pourtant dans ses nuances, de manière réellement perceptible. Durant l'écriture du livret, Dohnányi construisit sa propre histoire sur la base des motifs des scènes de *La Tragédie de l'homme*. Bien que la conduite de l'action de la cantate suive l'archétype du drame « souffrance-délivrance », la courbe expressive de l'œuvre s'écarte de celle de l'original : dans le *Cantus Vitae*, l'évocation du dénouement a davantage de poids que dans *La Tragédie de l'homme*. Dans la structure en cinq parties du *Cantus Vitae*, Dohnányi réalise de manière autonome sa propre conception dramaturgique⁴⁷. »

⁴⁶ Voir note 43.

⁴⁷ « Madách költeménye alapján pesszimista, sőt nihilista mű [...]. A zeneszerző koncepciója a mondandó lényegét tekintve nem tér el a Madách-szövegtől, egyes határozottan érzékelhető árnyalataiban azonban különbözik attól. A librettó elkészítése során Dohnányi saját történetet konstruált a tragédia történeteinek motívumaiból. Bár a cantata ceslekmény-vezetése követi a dráma "szenvetés-megváltás" archetípusát, Dohnányi művének hangulati görbéje arányaiban eltér az eredetiből: a *Cantus Vitae*-ben a feloldás megjelenítése nagyobb súllyal van jelen, mint *Az ember Tragédiájában*. A *Cantus Vitae* ötrészes szerkezetében Dohnányi önálló dramaturgiai koncepciót valósít meg. », István NÉMETH, « Az ember tragédiájától a Cantus Vitae-ig: Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája », art. cit., p. 22.

	Az ember tragédiája (Imre Madách)	Cantus Vitae (Ernő Dohnányi)
Scène 1	Les Cieux	Londres
Scène 2	Le Paradis	Byzance, l'Espace, Prague
Scène 3	Hors du Paradis	Byzance
Scène 4	Egypte	Byzance, Prague
Scène 5	Athènes	Rome
Scène 6	Rome	Egypte
Scène 7	Byzance	Le Phalanstère
Scène 8	Prague (1)	Rome
Scène 9	Paris	Rome, Londres
Scène 10	Prague (2)	Londres, Rome
Scène 11	Londres	Hors du Paradis, Londres
Scène 12	Le Phalanstère	Londres
Scène 13	L'Espace	Prague
Scène 14	la Planète froide	Hors du Paradis, L'Espace
Scène 15	Hors du Paradis	Hors du Paradis
Scène 16		Hors du Paradis, L'Espace
Scène 17		Hors du Paradis, Rome
Scène 18		Les Cieux
Scène 19		Les Cieux
Scène 20		Les Cieux
Scène 21		Les Cieux

Fig. 2 : concordance des scènes *Az ember tragédiája* / *Cantus Vitae*

Comme souligné plus haut, les deux œuvres manifestent des différences importantes que l'on pourrait résumer en quelques points fondamentaux, et qui nous permettent de saisir l'intention philosophique du compositeur, ainsi que le rapport qu'entretient l'œuvre avec les éléments personnels ou collectifs qui la sous-tendent.

- a. L'Espoir et le Possible. Alors que l'œuvre de Madách constitue une réflexion assez pessimiste sur l'existence humaine, incapable de dépasser ses propres erreurs historiques ou les contradictions inhérentes à la nature humaine, celle de Dohnányi est fondamentalement optimiste : l'une pose comme point de départ le paradis et comme point d'arrivée la chute, alors que l'autre prend naissance dans le fourmillement chaotique de la scène de Londres, rappelant à bien des égards la situation de Budapest des décennies 1920-1940, pour prendre fin dans la louange au Seigneur (scène du Paradis terrestre).
- b. Le Temps et la Mémoire. Alors que l'œuvre de Madách prend forme dans le processus diachronique et téléologique d'une existence humaine prédestinée, celle de Dohnányi est fondamentalement synchronique et complexe : l'une s'écoule inexorablement dans une continuité temporelle, alors que l'autre rompt cette continuité chronologique au profit d'une architecture logique, ouvrant vers des possibles retours mémoriaux et favorisant les mises en perspective au-delà des temps multiples.
- c. L'Essence et l'Existence : alors que chez Madách, l'action de l'homme transforme la contingence de son existence en une essence capable de la transcender, Dohnányi opère un renversement total du paradigme : l'une, celle de Madách, fait naître le sens historique de la vanité humaine, alors que l'autre, celle de Dohnányi, se saisit de l'essence divine, de la beauté et de l'amour préexistants pour l'incarner dans une existence humblement humaine.

Afin de saisir au mieux les moyens musicaux mis en œuvre par le compositeur, nous proposons de mettre en perspective la scène 8 du *Cantus Vitae* de Dohnányi et le tableau VI de *Az Ember Tragédiája* de Madách. Cette scène (8) se situe à une articulation de la cantate : c'est la dernière de la première partie, mais aussi celle qui ouvre sur la deuxième partie, mettant en scène l'égarément de l'homme dans une forme de vie dépourvue de transcendance (scènes 9-10). En premier lieu, la scène correspondante, dans l'œuvre littéraire, est uniquement, mais aussi très partiellement celle de Rome (VI). Inversement, on peut également remarquer que ce tableau de Rome (VI) apparaît à de multiples moments de l'œuvre musicale : les scènes 5, 9, 10 et 17 lui

empruntent certains éléments. Ceci témoigne, de la part du compositeur, d'un désir de rupture de la continuité historique et de mise en perspective par l'œuvre musicale des éléments de l'œuvre littéraire.

En amont, la scène précédente (7) emprunte massivement, au tableau XII du Phalanstère ; dans ce tableau est relatée l'expérience collectiviste utopique décrite dans les théories proto communistes de Fourier, expérience manifestement considérée par Dohnányi comme une organisation déshumanisante qui éloigne l'homme de la spiritualité et le propulse dans un monde absurde et quasi kafkaïen. En aval, la scène 8 ouvre sur la deuxième partie de la cantate, *Bacchanalia*, qui rapproche les courtisanes de l'Antiquité romaine (tableau VI) et les agents économiques de la société précapitaliste de Londres des XVII^e et XVIII^e siècles (tableau XI) dans leur égarement spirituel ; l'anachronisme voulu renvoie dos à dos les cultures, réellement intemporelles, de la consommation du plaisir et de l'argent.

Enfin, le texte de la scène 8, un extrait très court du poème de Madách, consiste lui-même en une supplique de l'homme à Dieu, chantée par le ténor solo (Adam), soutenue par un accompagnement orchestral très expressif, et reprise par le chœur représentant la communauté humaine. Le texte hongrois et l'adaptation française ont été reproduits ci-dessous :

« [...] Oh, ha él az isten,
Ha gondja van ránk, és hatalma rajtunk,
Új népet hozzon s új eszmét világra,
[...] Érzem, elkopott mind,
Mi a miénk volt s újat létrehozni,
Erőnk kevés. Hallgass meg, istenem!⁴⁸ »

« [...] Si Dieu existe
S'il nous gouverne et se penche sur nous,
Que sa clémence envoie sur cette terre
Un nouveau peuple, un nouvel idéal,
[...] Tout ce qui est à nous est corrompu,
Usé jusqu'à la corde, je le sens !
Et nous n'avons pas la force qu'il faut
Pour engendrer un univers nouveau.
Entends-nous, entends-nous, Dieu tout puissant⁴⁹ ! »

⁴⁸ Imre MADÁCH, *Az ember tragédiája*, op. cit., 1958, p. 6.

L'effectif choral utilisé par Dohnányi est gigantesque : plusieurs chœurs expriment les voix collectives et individuelles des prêtres, des ouvriers, des savants, des musiciens et de Catulus, consul romain sous l'Antiquité (chœur d'hommes), des hérétiques et des anges (chœur de femmes), et des courtisanes Hippia et Cluvia, du tenancier de café et des anges (chœur mixte). Les voix solistes sont associées principalement aux trois personnages principaux, – voix de basse pour Lucifer, voix de ténor pour Adam, voix de soprano pour Ève –, mais pas uniquement. Les rôles d'autres personnages ou allégories sont portés par les voix de ces trois solistes : L'Esprit de la Terre, le Savant, l'Apôtre Pierre et l'Archange Michel pour la basse, l'Archange Gabriel pour le ténor, Le Seigneur et l'Archange Raphaël pour la soprano. La quatrième voix, celle d'alto, fait quelques apparitions plus ponctuelles : elle chante les interventions de Cluvia, une fille de joie, ainsi que celles d'Ève, dans certaines scènes. Selon James Grymes, la répartition des solistes a pour objet de ne pas assigner les voix à des caractères trop définis, ni à des personnages individuels, mais de révéler le caractère générique, intemporel et universel, des attitudes humaines :

« Dohnányi évite à son auditoire de chercher dans sa cantate les personnages du drame : les textes d'Ève, d'Adam et de Lucifer ont toutefois été confiés, logiquement, aux voix solistes de soprano, ténor, et basse. C'est pourquoi, les solistes de *La Tragédie de l'homme* endossent des personnalités différentes, mais pour lesquelles il existe des points communs. Les textes des parties chorales sont empruntés, en général, aux sections représentant les apparitions de la foule dans la tragédie, comme par exemple, celle de la scène de Londres (tableau 1), celle du chœur romain (tableau 9), ainsi que celle du chœur des anges (tableaux 17 et 18). Les chœurs de femmes et d'hommes se répartissent les rôles entre hérétiques et prêtres (tableau 3), alors que le chœur d'hommes exprime les voix des ouvriers (tableau 9), des musiciens (tableau 10), et des pleureuses (tableau 11)⁵⁰. »

L'orchestre est imposant, particulièrement pour une composition des années 1940 : 4 flûtes dont un piccolo, 2 hautbois et 1 cor anglais, 3 clarinettes et 1 clarinette basse, 1 saxophone contralto, 3 bassons et 1 contrebasson, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 2 timbales, des percussions, 2 harpes, 1 harmonium, 1 célesta, 1 orgue, 1 quintette à cordes. Son

⁴⁹ Imre MADÁCH, *La Tragédie de l'homme*, *op. cit.*

⁵⁰ « Dohnányi óvta hallgatóságát attól, hogy a kantátában a dráma személyeit keresse, Éva, Ádám és Lucifer szövegeit mégis következetesen szoprán, tenor és basszus szólistára bízta. Ezért a szólisták a *Tragédia* főszereplőihöz hasonló személyiséget öltenek. A kórusrészek szövegeit általában Az ember tragédiája tömegeket megjelenítő szakaszaiból veszi, mint például a londoni (1. szám), és a római kórus (9. szám), valamint az angyalok kara (17. és 18. szám). A kórus női és férfi karra osztott az eretnekek, illetve a barátok kórusában (3. szám), míg a férfiak a munkások (9. szám), a zenészek (10. szám) és a sírások (11. szám) is kapta. » James GRYMES, « A Cantus vitae szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója », art. cit., p. 5.

envergure reflète et exacerbe l'ampleur d'un message philosophique qui demeure à travers les périodes de l'histoire, tant individuelle que collective. Le matériau est lui-même composé de multiples références que l'on pourrait considérer, d'une certaine manière, comme hétéroclites, bien qu'elles permettent précisément de relier entre elles les diverses expériences et les différents âges de l'être humain. James Grymes écrit :

« Les mélodies connues préexistantes citées, les monodies grégoriennes (*Credo* et *Dies Irae*), le choral luthérien (*Ein feste Burg ist unser Gott*), et les deux hymnes politiques (*La Marseillaise* et *L'Internationale*) constituent les quelques thèmes principaux du *Cantus Vitae*. Le reste du matériau musical a été composé par Dohnányi. Enfin, quoique le *Cantus Vitae* ne vise pas à une mise en musique fidèle de *La Tragédie de l'homme*, Dohnányi n'a pas pu s'empêcher, si l'on en croit les indices, d'emprunter les épilogues musicaux du texte de Madách. Les citations de la Marseillaise répondent, par exemple, aux sections correspondantes de *La Tragédie de l'homme*, où Adam entend la mélodie de la Marseillaise avant que ne se produise la Révolution française⁵¹. »

Même si le langage tonal, formel et harmonique, employé par Ernő Dohnányi, n'est pas particulièrement révolutionnaire, l'importance du *Cantus Vitae* au regard de ses concurrentes contemporaines n'en est nullement amoindrie. Le choix d'un discours fondé sur un idiome tonal et formel caractéristique de répertoires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (Wagner, Fauré, Strauss, etc.) est parfaitement cohérent, si l'on considère que les idées fondatrices de la cantate – pulsion salvatrice et écho entre destinées individuelles et collectives – s'inscrivent également dans une tradition romantique.

3.4 *Les grandes questions de l'ultime*

Ainsi, les trois grandes questions caractéristiques de la phase ultime de la vie d'un créateur en situation d'exil – le rapport entre signification musicale et artistique et monde matériel, le sens de l'appartenance « culturelle » de l'individu à la communauté et donc de son rapport à l'altérité, enfin l'interrogation face à l'existence et à la mort – sont toutes trois présentes au sein de la cantate *Cantus Vitae* op. 38.

⁵¹ « A Cantus Vitae egyes fő témáit ismert dallamok idézetei alkotják, így két grégorián ének (a “Credo” és a “Dies irae”), egy lutheránus korál (“Ein feste Burg ist unser Gott”) és két politikai himnusz (a Marseillaise és az Internacionálé). A zenei anyag többi része Dohnányi kompozíciója. Végül, bár a Cantus Vitae nem *Az ember tragédiája* hű megzenésítését célozta, Dohnányi a jelek szerint nem tudott ellenállni annak, hogy a zenei végszavakat Madách szövegéből vegye. A Marseillaise-idézetek például *Az ember tragédiája* azon szakaszának felelnek meg, ahol Ádám a Marseillaise dallamát hallja, mielőtt a forradalmi Franciaországba kerül. » James GRYMES, « A Cantus vitae szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója », art. cit., p. 6.

Pour Dohnányi, le processus de création artistique permet de saisir l'articulation de l'essence spirituelle du monde avec sa dimension matérielle. Ce processus d'objectivation, qui relève simultanément de la pulsion et de l'effort, nous ouvre, selon le musicien, le chemin vers l'introspection personnelle et donne un sens à notre existence :

« C'est justement pourquoi, durant toutes ces années que j'ai traversées, tous mes efforts ont consisté uniquement à chercher et à percevoir la beauté, la noblesse, et ce qui élève l'âme. Je sais que personne ne peut éviter sa destinée, bien que je sois convaincu que nous puissions influencer sur le cours de notre vie, – au moins dans une certaine mesure –, si nous supportons notre sort avec une âme forte [...]. La condition préalable pour pouvoir atteindre quelque chose dans la vie est de désirer cette chose avec force et avec courage. L'homme lâche ne peut s'élever. Que celui qui emprunte une voie juste n'ait jamais peur. Déjà, lorsque j'étais enfant, j'avais appris à suivre toujours la route la plus droite. Jamais je n'ai menti, ni tergiversé pour plaire à quelqu'un ou à quelque chose. J'ai toujours, et en toute circonstance, proféré les paroles que je trouvais correctes, même si, par hasard, cela devait me causer des désavantages ou mettre précisément en danger mon existence entière⁵². »

Cette pulsion créatrice révélant le sens de l'existence est l'un des messages principaux de l'œuvre. Par la voix d'Adam ou de l'apôtre Pierre, ou par celle de Madách, Dohnányi affirme que « l'homme a le droit d'accomplir ici-bas tout ce qui est en germe dans son être [...]. L'esprit reste plus fort que la matière, la force peut détruire celle-ci, mais celui-là est vivant à jamais, et je verrai toujours plus pur, plus digne, mon idéal peu à peu conquérir le monde entier⁵³. » Il nous exhorte à ne pas oublier le sens de la beauté : « O Poésie, as-tu quitté ce monde prosaïque ? [...] À quoi bon, si tout cela n'est utile qu'à masquer l'avidité, l'égoïsme ? S'il n'y a plus rien de noble et de grand⁵⁴ ? » Le thème de la lutte comme expérience essentielle de l'existence humaine est également récurrent : « Sans lutte et sans amour, la vie peut-elle avoir encore quelque valeur ? [...] Quand on l' [la fin] atteint c'est pour mourir, au terme d'une lutte qui est la vie. [...] Lutter, voilà en soi le but de l'homme et sa raison de vivre⁵⁵. »

⁵² « Éppen ezért minden igyekezetem oda irányult, hogy azokban az években, melyeket átéltem, csak a szépet, a nemeset, a felemelőt keressek, érzékelhessem. Jól tudom, hogy végzetét senki el nem kerülheti, mégis meg vagyok róla győződve, hogy a sorsot is – legalább bizonyos mértékben – irányíthatjuk, ha erős lélekkel viseljük el csapásait. [...] Hogy az életben valamit is elérhessünk, előfeltétele az erős akarat és a bátorság. A gyáva ember mindég alul marad. Sose féljen az, aki igaz úton jár. Már gyermekkoromban megtanultam, hogy mindég az egyenes utat kövessem. Sohasem hazudtam, vagy köntörfalaztam senki és semmi kedvéért. Mindég, minden körülmények közt kimondtam, amit helyesnek találtam, még akkor is, ha az történetesen hátrányos volt számomra, vagy éppenséggel egész egzisztenciámat veszélyeztette », Veronika KUSZ, « Dohnányi Ernő az utókornak », art. cit., p. 70-71.

⁵³ Imre MADÁCH, *La Tragédie de l'homme*, op. cit., p. 76 ; p. 133.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 194 ; p. 198.

L'exil est emblématique de la condition humaine : parce qu'il jette l'être humain sur la route, il le contraint à repenser la ligne de partage entre l'esprit et la matière, c'est-à-dire entre son identité personnelle (intérieure) et l'identité collective (extérieure). Mais, ce n'est pas tout : il instaure un nouveau rapport au temps, en faisant de l'homme à la fois l'héritier d'une tradition et le créateur d'une destinée qui n'est pas arbitraire. C'est ce que Dohnányi qualifie de fatalité, terme qu'il ne confond pas avec celui de pessimisme. Dans un témoignage publié à titre posthume, il écrit :

« J'ai toujours été optimiste. Selon moi, le pessimiste tourne mal de toute manière ; il tremble éternellement de quelque chose qui souvent ne se produit pas. J'ai toujours cru, – je n'ai jamais été superstitieux –, que si nous avons peur de quelque chose, l'évènement survenait finalement. Toute ma vie, je fus très fataliste. Concernant ma destinée, je l'ai acceptée sans me plaindre, parce que je sais que s'y opposer signifierait foncer droit dans le mur⁵⁶. »

Au terme de cette réflexion sur la création, l'identité et le voyage, s'ensuit une interrogation sur la finalité de l'existence, sur cette mort qui se trouve toujours au bout du chemin. « Toute Vie est vie et mort alternée [...]. Il [l'homme] n'est qu'un nageur perdu dans ce flot qui tout emporte ou submerge à son gré. L'homme peut suivre le cours de son temps. Il n'en peut être le guide⁵⁷ », semble confirmer le compositeur en empruntant la voix de Lucifer.

En reprenant chacune des grandes questions existentielles liées à la pulsion créatrice, à l'identité, au voyage dans le temps et dans l'espace, et enfin à la mort, l'œuvre *Cantus Vitae* nous livre une réflexion mûrie et cohérente sur l'expérience intemporelle de notre nature humaine. Simultanément personnelle et collective, passée et présente, elle constitue bien une œuvre manifestant l'expérience de l'ultime chez Ernő Dohnányi.

En guise de conclusion

Dans une lettre à János Erdélyi datée du 13 septembre 1862, Imre Madách reconnaît que dans *La Tragédie de l'homme*, « il est vrai que l'homme tombe partout et qu'il tombe en raison d'une faiblesse, qui est située dans le caractère le plus profond de la nature humaine, dont il ne peut se

⁵⁶ « Mindig optimista voltam. Szerintem a pesszimista mindenképpen rosszul jár; ő örökösen retteg valamitől, ami gyakran be sem következik. Abban is hittem – noha sohasem voltam babonás –, hogy ha valamitől nagyon félünk, az a végén csak azért is bekövetkezik [...]. Egész életemben fatalista voltam. Amit a sors rám mért, zokszó nélkül fogadtam el, mert jól tudom, hogy tiltakozni ellene annyit jelentene, mint fejfel nekimenni a falnak. » Veronika KUSZ, « Dohnányi Ernő az utókornak », art. cit., p. 70-71.

⁵⁷ Imre MADÁCH, *La Tragédie de l'homme*, op. cit., p. 25 ; p. 90.

défaire⁵⁸ ». Près de 80 ans plus tard, lorsque, dans un contexte personnel et collectif douloureux, Ernő Dohnányi reprend le texte de son prédécesseur pour la composition de sa cantate *Cantus Vitae*, il retourne en partie la teneur de son message original. Sans toutefois nier le caractère profondément existentiel de la condition humaine, présent dans l'œuvre littéraire, il parvient, au seuil d'un long processus de retraite et d'exil personnels, à livrer au-delà de la mort, une réflexion pleine d'espoir, tant sur la fin de la vie humaine que sur celle de la civilisation européenne.

⁵⁸ « Igaz, hogy mindenütt megbukiki s megbuktatója mindenütt egy gyöngé, mi az emberi természet legbelsőbb lényében relylik, melyet levetni nem bír » Imre MADÁCH, *Összes művei*, tome 2, cité dans Katalin PODMANICKY, *La Réception de la Tragédie de L'Homme d'Imre Madách dans le monde germanophone (1862-2003)*, op. cit., p. 54.

BIBLIOGRAPHIE

CZIGANY, Lóránt, « Madách Imre (1823-1864) », *Encyclopaedia Universalis*. En ligne : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/imre-madach/>> [consulté le 31 mars 2017].

DOHNANYI, Ernő, *Búcsú és üzenet* [Message d'adieu], Munich, Nemzetkör, 1962.

FEJTŐ, Ferenc, *Requiem egy hajdanvolt birodalomért: Ausztria-Magyarország szétrombolása* [Requiem pour un empire défunt : l'éclatement de l'Autriche-Hongrie], Budapest, Atlantisz Kiadó-Minerva Kiadói és Szolgáltató Kft, 1990.

FRIGYESI, Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley, University of California Press, 1998.

GRYMES, James, « A Cantus vitae szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója » [L'Histoire de la genèse, de la construction musicale, et de la représentation de la cantate symphonique Cantus Vitae], *Dohnányi Évkönyv 2004*, MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívum, 2004, p. 3-20.

HILBERG, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, André Charpentier, et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2006, tome 2.

KELEMEN, Éva, *Dohnányi Ernő családi levelei* [Lettres familiales de Ernő Dohnányi], Budapest, OSZK-MTA ZTI-Gondolat Kiadó, 2011.

KUSZ, Veronika, (2014), « Dohnányi Ernő az utókornak » [Ernő Dohnányi à la postérité], *Magyar zene, LII. évfolyam, 1. szám, 2014. Február*, p. 58-90.

LÖWY, Michaël, SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája* [La Tragédie de l'homme], Budapest, Magyar Helikon, 1958.

MADACH, Imre, *La Tragédie de l'homme*, traduction française de Jean Rousselot, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2014.

NÉMETH, István, « Az ember tragédiájától a Cantus Vitae-ig: Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája » [De La Tragédie de l'homme à Cantus Vitae : la concordance du drame de Madách et du livret de Dohnányi], *Dohnányi Évkönyv 2004*, MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívum, 2004, p. 21-30.

PODMANICZKY, Katalin, *La Réception de La Tragédie de L'Homme d'Imre Madách dans le monde germanophone (1862-2003)*, Thèse de Doctorat d'Études Germaniques, Université du Mans, 2009.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes [Le Déclin de l'Occident]*, traduit par Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, 1948), Vienne, Verlag C.H. Beck, 1923.

VÁZSONYI, Bálint, *Dohnányi Ernő*, Budapest, NapKiadó, 1977.

WALKER, Alan, « Ernst von Dohnányi : a tribute », dans James A. GRAYMES, *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, Lanham ; Toronto ; Oxford, The Scarecrow Press, 2005.

A Reggel, 7 mai 1945. En ligne: <<http://www.huszadikszazad.hu>> [consulté le 31 mars 2017].

ANNEXE

Livret de *Cantus Vitae* (extrait de *La Tragédie de l'homme* selon la traduction de Jean Rousselot)

PARTIE I

TABLEAU 1

Le chœur mixte

La vie est un flot en rumeur.
Chaque vague est un nouveau monde :
Pourquoi plaindre celle qui meurt
Et trembler pour celle qui monte ?
Tu es plein d'angoisse, aussi bien
Quand la foule engloutit un être
Que lorsque des millions d'humains
Sont anéantis par un maître,
Tu plains le poète aujourd'hui ;
Demain, le savant t'apitoie
Et, dans des systèmes réduits,
Toutes les vagues tu les ploies ;
Mais tu as beau t'exténuer,
C'est de l'eau, toujours, que tu puises
Et la mer, avec majesté,
Toujours gronde, rit et s'irise...

TABLEAU 2

Lucifer (basse solo)

Il n'est qu'un nageur perdu, dans ce flot
Qui tout emporte ou submerge à son gré.
L'homme peut suivre le cours de son temps,
Il n'en peut être le guide. L'histoire,
A qui donne-t-elle le nom de grands ?
A ceux qui ont su comprendre leur siècle
Plutôt que créer des idées nouvelles.

L'esprit de la Terre (basse solo)

Tes sentiments, tes pensées, sache-le,
Ne sont que des rayons lancés en toi
Par ce grumeau que tu nommes la terre

Adam (ténor solo)

L'esprit reste plus fort que la matière,
La force peut détruire celle-ci,
Mais celui-là est vivant à jamais
Et je verrai, toujours plus pur, plus digne,
Mon idéal peu à peu conquérir
Le monde entier !

TABLEAU 3

Les prêtres (chœur d'hommes)

Seigneur, Seigneur, prends mon parti
Et confonds ceux qui me querellent

Les hérétiques (chœur de femmes)

Mon Dieu, mon Dieu, regarde-moi.
Pourquoi m'as-tu abandonné ?
Pourquoi es-tu si loin de moi ?
Pourquoi ne viens-tu pas m'aider ?
Pourquoi n'entends-tu pas mes plaintes ?

Les prêtres (chœur d'hommes)

Et combats ceux qui me combattent !
Revêts ton bouclier, brandis
Ta lance et viens me secourir !

Les hérétiques (chœur de femmes)

Le jour, mon Dieu, je crie vers toi ;
La nuit, je n'ai point de repos ;
Mais jamais tu ne me réponds.

Les prêtres (chœur d'hommes)

Barre la route, ô mon Seigneur,

A ceux qui veulent me saisir...

Les hérétiques (chœur de femmes)

Et cependant, tu es le Saint...

Les prêtres (chœur d'hommes)

Et qu'ils flambent, pour la gloire de Dieu.

Les hérétiques (chœur de femmes)

Et cependant, tu es le Saint...

Adam (ténor solo)

Les saintes notions
Pour lesquelles j'ai lutté, mal comprises,
N'ont engendré que malheur et souffrance.
Pour la gloire de Dieu, on tue des hommes.

TABLEAU 4

Lucifer (basse solo)

Tout ce qui vit et a quelque influence
Heureuse, avec le temps mourra. L'Esprit
S'envole, mais le corps, charogne infecte,
Survit assez pour apporter la peste
Au monde neuf qui croît autour de lui.

Adam (ténor solo)

L'esprit reste plus fort que la matière,
La force peut détruire celle-ci,
Mais celui-là est vivant à jamais
Et je verrai, toujours plus pur, plus digne,
Mon idéal peu à peu conquérir
Le monde entier !

TABLEAU 5 : MOUVEMENT ORCHESTRAL

Lucifer (basse solo)

Le mendiant
Envie le riche et veut l'avoir pour frère.

Devenu riche, il crucifiera l'autre
Dont ce sera le tour d'être le pauvre...
Narguons aussi la peste qui ravage
Cette cité. Et les décrets des dieux !

TABLEAU 6

Lucifer (basse solo)

L'idée du pouvoir tourmente tout homme.
C'est ce tourment, non la fraternité,
Qui, sous le drapeau de la liberté,
Draine la foule. O, c'est inconscient !
Que cela suffira pour que, sur terre,
S'incarnent les bonheurs qu'elle a rêvés.
Le peuple est une mer profonde et sombre

TABLEAU 7

Adam (ténor solo)

Dis-moi plutôt quelle ferveur commune
Unit ce peuple, et pour quel idéal
Il est capable, encor, de s'enflammer.
Mais je voudrais savoir quelle est l'idée
Qui a permis l'union de ce monde

Le savant (basse solo)

Donner à chacun de quoi subsister

TABLEAU 8

Adam (ténor solo), chœur mixte

Si Dieu existe
S'il nous gouverne et se penche sur nous,
Que sa clémence envoie sur cette terre
Un nouveau peuple, un nouvel idéal,
Tout ce qui est à nous est corrompu,
Usé jusqu'à la corde, je le sens !
Et nous n'avons pas la force qu'il faut
Pour engendrer un univers nouveau.
Entends-nous, entends-nous, Dieu tout
puissant !

PARTIE II : BACCHANALIA

TABLEAU 9

Hippia (chœur mixte)

L'amour et le vin sans mesure,
Voilà qui comble nos désirs.
Que chaque coupe nous assure
La découverte d'un plaisir !
Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse
Comme les tombes qui s'affaissent
Le sont par le soleil en gloire.
L'amour et le vin sans mesure,
Voilà qui comble nos désirs.
Chaque femme est une aventure
Qu'on prend joie nouvelle à courir.
Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse
Comme les tombes qui s'affaissent
Le sont par le soleil en gloire.

Clivia (alto solo, chœur mixte)

Le monde autrefois était fou.
Les fantômes qui nous font rire,
Il les adorait à genoux
Ahaha
Le monde autrefois était fou.
Voyez Brutus qui va-t-en guerre
Affronter la mort et les poux
Ahaha

Tous (alto solo, chœur mixte)

Le monde est aujourd'hui plus sage en vérité.
Soyons heureux de l'habiter.

Hippia (chœur mixte)

L'amour et le vin sans mesure,
Voilà qui comble nos désirs.
Que chaque coupe nous assure
La découverte d'un plaisir !
Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse
Comme les tombes qui s'affaissent

Le sont par le soleil en gloire.
Chaque femme est une aventure
Qu'on prend joie nouvelle à courir.
Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse

Ève (alto solo)

Soyons joyeux, tant que la vie nous porte...
Rions, du moins, tant que nous le pouvons !

Catulus (chœur d'hommes)

Rions de tout cela : pouvoir, misère...

Des ouvriers (chœur d'hommes)

C'est le diable qui a fait les machines !
Elles nous ôtent le pain de la bouche !
Pourvu qu'on boive, on se consolera...
Et les richards ? Des sangsues, je te dis !

Le savant (chœur d'hommes)

Qui ne fera, toute son existence,
Que de poser des vis...

Des ouvriers (chœur d'hommes)

C'est le diable qui a fait les machines !

Hippia (chœur mixte)

Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse

Un tenancier de café (chœur mixte)

Hier est parti et qui peut être sûr
Que demain viendra ?

Hippia (chœur mixte)

Sachons aimer et sachons boire !
Nos vies sont dorées par l'ivresse

TABLEAU 10

Une fille de joie (alto solo)

Pour s'emparer des pommes d'or,
Il fallait autrefois que l'homme
Des dragons affronte les crocs.
Aujourd'hui, les dragons sont morts
Et il y a toujours des pommes.
Qui ne les cueille est un nigaud.

Adam (ténor solo)

O, Poésie,
As-tu quitté ce monde prosaïque ?

Lucifer (basse solo)

Mais non
Ce sont encor choses de poésie !
Ne fais pas la fine bouche. Il y a
Partout prétexte à rêverie pour toi.

Adam (ténor solo)

A quoi bon, si tout cela n'est utile

Qu'à masquer l'avidité, l'égoïsme ?
S'il n'y a plus rien de noble et de grand ?
Pourquoi gâches-tu ton talent, l'ami ?
Prends-tu du plaisir à ce que tu joues ?

Le musicien (chœur d'hommes)

Du plaisir ? Cela, plutôt, me torture !
Ces horribles airs dont les gens raffolent,
Je les entends encor dans mon sommeil...
Mais, que veux-tu, il faut bien que je mange...

Hippia (basse solo)

Toi qui recherches
Sans fin d'autres plaisirs et te débauches

L'apôtre Pierre (basse solo)

L'ivresse en vain vous grise et vous corrompt,
Elle ne peut plus longtemps étouffer
La voix qui monte en vos cœurs desséchés
Et vers un but meilleur vous veut conduire.
Vous êtes las, à la fin, du plaisir.
Rien ne vous satisfait. Votre âme est pleine
D'angoisse et de dégoût.

PARTIE III : FUNERALIA

TABLEAU 11

Lucifer (basse solo)

Toute vie est Vie et Mort alternées

Le chœur (chœur d'hommes)

La pioche tinte sur la terre.
Sans musser au long du chemin,
Faisons ce que nous devons faire
Car il serait trop tard demain.
Ce qui doit être fait, mille ans
Passeront sans en voir la fin.
Tous ont faim. Tous mangent pourtant.
Cercueil et berceau, c'est tout un.
Voilà qu'une journée s'achève.
Le travail reprendra demain.
Regardez : demain se relève
Celui qui ce soir est défunt.

TABLEAU 12

Ève (soprano solo)

Tu peux bâiller tant que tu veux, abîme
Ne crois pas que ta nuit me fasse peur !
Il n'y descend qu'une poussière infime,
Née de la terre... En mon nimbe vainqueur,
Je passe outre ! Amour, Poésie, Jeunesse,
Me guident vers mon pays immortel.
Sur tous posé comme un rayon du Ciel,
Vois mon sourire : il verse la tendresse
Au monde entier, et la joie, et le rêve...

TABLEAU 13

Adam (ténor solo)

Ciel infini, ouvre-moi ton grand livre
Mystérieux ! Que je puisse percer
Quelqu'une de tes lois et j'oublierai
Ce temps, et tout ce qui m'entoure ici.
Toi seul es éternel ! Toi seul m'élèves,

Le reste est périssable et me rabaisse.

TABLEAU 14 : CHORUS MYSTICUS

Lucifer (basse solo)

Foyer, propriété...
Voilà ce qui fera mouvoir le monde.

Adam (ténor solo), chœur d'hommes, chœur mixte

Sans lutte et sans amour, la vie peut-elle
Avoir encor quelque valeur ?
Quand on l'atteint,
C'est pour mourir, au terme d'une lutte
Qui est la vie. Lutter, voilà en soi
Le but de l'homme et sa raison de vivre.

TABLEAU 15 : PIÈCE ORCHESTRALE, LA LUTTE

TABLEAU 16

Le seigneur (soprano solo)

Ne cherche pas, mon fils, à soulever
Le voile dont ton Dieu, dans sa bonté,
Protège de tes yeux le grand Mystère.
Si tu pouvais savoir que, sur la terre,
Tu ne passes qu'un jour, après lequel
L'éternité t'attend, tu n'aurais plus
Aucun mérite à souffrir ici-bas.
Si tu savais que le sable boira
La liqueur de ton âme, où prendrais-tu
L'idéal qui pourrait te détourner
Des fugitives voluptés ? Que ferais-tu
De grand pendant ta vie ?
Devant toi s'ouvre un champ illimité.
Sois attentif, car sans cesse une voix
Te parlera de moi, t'exhortera,
Te freinera... Prête-lui bien l'oreille.

TABLEAU 17

Le chœur des anges (chœur de femmes)

Pouvoir librement faire choix
 Du Mal ou du Bien, mais connaître
 Que nous protège un divin maître
 Dont on a le regard sur soi !
 Sans peur et sans inquiétude,
 Agis ! Combats ! En dédaignant
 Le dédain de la multitude,
 Et ne fais jamais rien de grand
 Que pour l'estime de toi-même.
 Tout autre but serait honteux :
 Tu serais cloué à la terre
 Quand les nobles cœurs vont aux cieux.
 Mais pour autant ne va pas croire
 Que tes actes et tes travaux
 Sont sortis de l'humain cerveau
 Et que de toi Dieu ait besoin
 Pour mener à bien ses desseins :
 Tu n'as reçu que de sa grâce
 Le pouvoir d'agir à sa place.

Le chœur des anges (chœur de femmes, chœur mixte)

Pouvoir librement faire choix
 Du Mal ou du Bien, mais connaître
 Que nous protège un divin maître
 Dont on a le regard sur soi !
 Sans peur et sans inquiétude,
 Agis ! Combats ! En dédaignant
 Le dédain de la multitude,
 Et ne fais jamais rien de grand
 Que pour l'estime de toi-même.
 Tout autre but serait honteux :

L'apôtre Pierre (basse solo)

Ton seul propos, voilà ce qu'il doit être :
 Pour Dieu la gloire ! Et pour toi le travail.
 L'homme a le droit d'accomplir ici-bas
 Tout ce qui est en germe dans son être.
 Un seul commandement lui est prescrit.
 Un seul, entends-tu bien : la Loi d'Amour.

TABLEAU 18

Le chœur des anges (chœur mixte)

Gloire à Dieu dans les cieux des cieux !
 Terre, et toi Ciel, adorez-le !
 D'un seul mot il créa le monde ;
 D'un regard, il peut l'effacer.
 Toute science en lui se fonde !
 Toute force et félicité !
 Adorons ses grâces sans nombre

Le chœur des anges (chœur mixte et chœur de femmes)

Nous qui, dans l'ombre de son ombre,
 De sa gloire avons notre part.
 Gloire à Dieu dans les cieux des cieux !
 Terre, et toi Ciel, adorez-le !

TABLEAU 19

L'archange Gabriel (ténor solo)

Tu mesuras ce qui est sans limites
 Quand tu créas la matière, O Seigneur !
 Et d'un seul mot lui donnas, dans le vide,
 Dimensions et profondeur.
 O, Sagesse, Hosannah !

Chœur mixte

O, Sagesse, Hosannah !

TABLEAU 20

L'archange Michel (basse solo)

Tu as uni l'instable et l'immuable,
 Tu as créé l'espace et la durée,
 Tu as créé les êtres innombrables
 Et toutes races rassemblé.
 O, Puissance, Hosannah !

Chœur mixte

O, Puissance, Hosannah !

TABLEAU 21

L'archange Raphaël (soprano solo)

En donnant au corps une conscience
Et en admettant l'univers entier
Aux divins secrets de la Connaissance,
Tu répands la félicité.
Hosannah, O Bonté !

Chœur mixte

Hosannah, O Bonté !