

PALAZZETTO BRU ZANE

Opéra français | *French opera*

BENJAMIN
GODARD

DANTE

1890

Edgaras Montvidas, Véronique Gens, Jean-François Lapointe, Rachel Frenkel

Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester

Ulf Schirmer



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Collection « Opéra français / *French opera* »

Editorial direction: Alexandre Dratwicki / Palazzetto Bru Zane

Project management: Camille Merlin / Palazzetto Bru Zane

Editorial consulting: Carlos Céster

Design: Valentín Iglesias

English translations by Charles Johnston

© 2017 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

San Polo 2368 – 30125 Venice – Italy

bru-zane.com

Digital edition of the book:

© 2021 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Physical edition printed in Spain (ref. ES 1029)

Legal deposit: Madrid, July 2017 – M-22638-2017

ISBN : 978-84-697-4879-4

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright owners and the publisher.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation la redécouverte et le rayonnement international du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920). Il s'intéresse aussi bien à la musique de chambre qu'au répertoire symphonique, sacré et lyrique, sans oublier les genres légers qui caractérisent « l'esprit français » (chanson, opéra-comique, opérette). Installé à Venise dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre, inauguré en 2009, est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, la conception de concerts et de spectacles, l'édition de partitions et de livres, le soutien à des projets pédagogiques et la production et la publication d'enregistrements discographiques sous le label Bru Zane. Ce label participe à la découverte des œuvres méconnues du grand XIX^e siècle français à travers ses livres-disques, ses coffrets thématiques et ses formats plus traditionnels.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – la webradio de la musique romantique française :

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – ressources numériques autour de la musique romantique française :

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – mise en ligne de vidéos de concerts et spectacles :

BRU-ZANE.COM/REPLAY

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is the rediscovery and international promotion of the French musical heritage of the period 1780-1920. Its interests range from chamber music to the orchestral, sacred and operatic repertoires, not forgetting the lighter genres characteristic of the 'esprit français' (chanson, opéra-comique, operetta). The Centre was inaugurated in 2009 and has its headquarters in a Venetian palazzo dating from 1695 specially restored for this purpose. It is an emanation of the Fondation Bru. It combines artistic ambition and scholarly rigour, reflecting the humanist spirit that guides the foundation's policy. The principal activities of the Palazzetto Bru Zane, implemented in close collaboration with a wide range of partners, are research, the conception of concerts and staged productions, the publication of scores and books, support for educational projects, and the production and release of recordings on the Bru Zane label. The label's remit is to contribute to the discovery of neglected French works of the long nineteenth century through its CD-book sets, its thematic boxed sets and its releases in more traditional CD formats.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the web radio of French Romantic music:

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – digital resources focusing on French Romantic music:

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – streaming videos of concerts and staged productions:

BRU-ZANE.COM/REPLAY

LIVRES-DISQUES DU PALAZZETTO BRU ZANE
THE PALAZZETTO BRU ZANE'S BOOK+CD SERIES

Opéra français

- 1 Bach, *Amadis de Gaule*
- 2 Kreutzer, *La Mort d'Abel*
- 3 Massenet, *Thérèse*
- 4 Sacchini, *Renaud*
- 5 Massenet, *Le Mage*
- 6 Joncières, *Dimitri*
- 7 Catel, *Les Bayadères*
- 8 Saint-Saëns, *Les Barbares*
- 9 Salieri, *Les Danaïdes*
- 10 David, *Herculanum*
- 11 Gounod, *Cinq-Mars*
- 12 Lalo & Coquard, *La Jacquerie*
- 13 Hérold, *Le Pré aux clercs*
- 14 Méhul, *Uthal*
- 15 Saint-Saëns, *Proserpine*
- 16 Godard, *Dante*
- 17 Halévy, *La Reine de Chypre*
- 18 Gounod, *Le Tribut de Zamora*
- 19 Messenger, *Les P'tites Michu*
- 20 Spontini, *Olimpie*
- 21 Offenbach, *La Périhole*
- 22 Gounod, *Faust*
- 23 Offenbach, *Maître Péronilla*
- 24 Lemoyne, *Phèdre*

- 25 Saint-Saëns, *Le Timbre d'argent*

- 26 Hahn, *L'Île du rêve*
- 27 Hahn, *Ô mon bel inconnu*

Prix de Rome

- 1 Claude Debussy
- 2 Camille Saint-Saëns
- 3 Gustave Charpentier
- 4 Max d'Ollone
- 5 Paul Dukas
- 6 Charles Gounod

Portraits

- 1 Théodore Gouvy
- 2 Théodore Dubois
- 3 Marie Jaëll
- 4 Félicien David
- 5 Fernand de La Tombelle



photo : Matteo De Fina

BENJAMIN GODARD

Dante

Premier enregistrement mondial



Edgaras Montvidas

Véronique Gens

Jean-François Lapointe

Rachel Frenkel

Andrew Foster-Williams

Diana Axentii

Andrew Lepri Meyer

Chor des Bayerischen Rundfunks

Münchner Rundfunkorchester

Ulf Schirmer

Sommaire

	7	Index des pages
	10	Distribution
<i>Gérard Condé</i>	13	Parcours de l'œuvre
<i>Pierre Véron</i>	19	L'avis d'un spectateur
<i>Hélène Cao</i>	21	Dante et la musique du XIX ^e siècle
<i>Pierre Sérié</i>	25	Dante dans les arts plastiques au XIX ^e siècle
	30	Synopsis
	55	Livret

Contents

	7	Tracklist
	10	Cast
<i>Gérard Condé</i>	33	Godard's <i>Dante</i>
<i>Pierre Véron</i>	40	A spectator's viewpoint
<i>Hélène Cao</i>	42	Dante and nineteenth-century music
<i>Pierre Sérié</i>	46	Dante in the fine arts of the nineteenth century
	52	Synopsis
	55	Libretto

BENJAMIN GODARD (1849-1895)

Dante

Opéra en 4 actes

Livret d'Édouard Blau

Créé à Paris par la troupe de l'Opéra-Comique au Théâtre du Châtelet le 13 mai 1890
(Partition éditée par le Palazzetto Bru Zane sous la direction de Sébastien Troester)



I

Acte premier

01 N° 1 INTRODUCTION : <i>Malheur à vous</i> (Guelfes, Gibelins)	3:52
02 N° 2 RÉCIT ET CANTILÈNE : <i>Guelfes ou Gibelins, qu'importe</i> (Dante, Guelfes, Gibelins)	3:29
03 N° 3 SCÈNE : <i>Il a raison</i> (Peuple, Guelfes, Gibelins)	2:42
04 N° 4 DUO : <i>Ah ! puisse la voix populaire</i> (Dante, Bardi)	6:27
05 N° 5 RÉCIT ET AIR : <i>Ah ! de tous mes espoirs</i> (Dante)	4:06
06 N° 6 DUO : <i>Courage, Béatrice</i> (Béatrice, Gemma)	6:01
07 N° 7 FINALE : <i>Le peuple a rendu sa sentence</i> (Béatrice, Gemma, Dante, Bardi, Peuple)	3:26
08 SUITE DU FINALE : <i>Quand ils vont aux dangers</i> (Béatrice, Gemma, Dante, Bardi, Peuple)	1:52
09 SUITE DU FINALE : <i>Voici notre drapeau</i> (Béatrice, Gemma, Dante, Bardi, Peuple)	2:15

Acte deuxième

10 N° 8 ENTR'ACTE ET AIR : <i>Nos généreux espoirs</i> (Bardi)	5:08
11 N° 9 DUO : <i>Gemma !...</i> (Gemma, Bardi)	2:57
12 SUITE DU DUO : <i>À lui, dès son enfance</i> (Gemma, Bardi)	4:53
13 N° 10 RÉCIT ET ROMANCE : <i>Paroles de haine</i> (Béatrice)	4:02
14 N° 11 DUO : <i>C'est lui !</i> (Béatrice, Dante)	4:52
15 N° 12 FINALE : <i>Cher Gonfalonier de justice</i> (Béatrice, Dante, Bardi, Partisans)	3:39
16 SUITE DU FINALE : <i>C'en est fait !</i> (Béatrice, Dante, Bardi, Partisans)	1:57
17 SUITE DU FINALE : <i>Maintenant, vous pouvez remettre</i> (Béatrice, Dante, Bardi, Le Héraut, Partisans, Peuple)	3:58

II

Acte troisième

01 N° 13 TARENTELE	4:32
02 N° 14 SCÈNE : <i>Allons, amis</i> (Un Vieillard, Paysans)	1:47
03 N° 15 ODE À VIRGILE ET N° 16 SCÈNE : <i>Ô maître</i> (Un Écolier, Écoliers, Paysans)	4:54
04 N° 17 INVOCATION : <i>Encore un jour qui tombe</i> (Dante)	5:24

Le Rêve du Dante | Première partie : L'Enfer

05 N° 18 APPARITION DE VIRGILE : <i>Dante... C'est chose bien fragile</i> (Dante, L'Ombre de Virgile)	3:03
06 N° 19 LA NUIT : <i>La nuit !...</i> (Dante)	2:12
07 N° 20 CHŒUR DES DAMNÉS ET N° 21 APPARITION D'UGOLIN : <i>Toujours !</i> (Dante, L'Ombre de Virgile, Damnés)	2:58

- 08 N° 22 *TOURBILLON INFERNAL : Ah !* (Dante, L'Ombre de Virgile, Damnés) 3:25
 09 N° 23 *APPARITION DE PAOLO ET FRANCESCA ET N° 24 DIVINES CLARTÉS :*
Deux êtres vont là-bas (Dante, L'Ombre de Virgile, Damnés) 3:18

Le Rêve du Dante | Deuxième partie : Le Ciel

- 10 N° 25 *CHŒUR CÉLESTE : Gloire à celui qui rayonne* (Dante, Chœur céleste) 2:27
 11 N° 26 *APPARITION DE BÉATRICE : Je vais dans l'azur sans voiles* (Béatrice,
 Dante, Chœur céleste) 3:26

Acte quatrième

Premier tableau (scène unique)

- 12 N° 27 *ENTR'ACTE* 1:55
 13 N° 28 *SCÈNE ET DUO : Ah !* (Dante, Bardi, Chœur) 3:30
 14 *SUITE DU DUO : Pardonnez-moi !* (Dante, Bardi) 4:12

Second tableau

- 15 N° 29 *PRÉLUDE* 3:30
 16 N° 30 *SCÈNE : Elle se rend à la chapelle* (Gemma) 1:48
 17 *SUITE DU N° 30 - ROMANCE : Au milieu de vous* (Gemma) 3:12
 18 N° 31 *DUO : Je viens te retrouver* (Béatrice, Gemma) 1:33
 19 *SUITE DU N° 31 : Ah ! que tu me fais mal* (Béatrice, Gemma) 2:10
 20 N° 32 *SCÈNE : C'est moi que l'on appelle* (Béatrice, Gemma) 0:56
 21 *SUITE DU N° 32 - AIR : De l'éternel sommeil* (Béatrice) 4:19
 22 N° 33 *QUATUOR : Je n'ose lui parler* (Béatrice, Gemma, Dante) 2:00
 23 *SUITE DU N° 33 : Ô l'ineffable et pure ivresse* (Béatrice, Gemma, Dante, Bardi) 1:33
 24 N° 34 *DUETTO : Nous allons partir tous deux* (Béatrice, Dante) 2:14
 25 N° 35 *FINALE : Partons* (Béatrice, Gemma, Dante, Bardi) 4:45



Benjamin Godard photographié dans l'atelier des frères Gêruset.
 Archives Leduc.

Benjamin Godard photographed in the studio of the Gêruset brothers.
 Leduc Archives.

Benjamin Godard : *Dante*



EDGARAS MONTVIDAS



VÉRONIQUE GENS



JEAN-FRANÇOIS LAPOINTE



RACHEL FRENKEL



ANDREW FOSTER-WILLIAMS



DIANA AXENTII



ANDREW LEPRI MEYER

Edgaras Montvidas : *Dante*

Véronique Gens : *Béatrice*

Jean-François Lapointe : *Bardi*

Rachel Frenkel : *Gemma*

Andrew Foster-Williams : *L'Ombre de Virgile / Un Vieillard*

Diana Axentii : *L'Écolier*

Andrew Lepri Meyer : *Un Héraut d'arme*

**Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester**

Ulf Schirmer

direction

Stellario Fagone *chef de chœur*



Enregistrement réalisé au Prinzregententheater, Munich, les 29 et 31 janvier 2016

Direction artistique et montage : Sebastian Braun

Prise de son : Gerhard Gruber

© 2017 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française



photo © Johannes Rodach



photo © Johannes Rodach

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

VIOLONS I	CONTREBASSES	TROMBONES
Alejandro Rutkauskas	Ingo Nawra	Elmar Spier
Georg Liener	Peter Schlier	Damien Lingard
Doreen Dinglinger	Arpad György	Markus Blecher
Karol Liman	Christian Brühl	
Stefana Titeica		TUBA
Julia Kühlmeyer	FLÜTES	Herbert Hornig
Ralf Klepper	Christiane Dohn	
Norbert Bernklau	Alexandra Muhr	PERCUSSIONS
Vladimir Tolpygo	Sarah Pascher	Alexander Fickel
Velislava Taneva		Andreas Moser
	HAUTOIS	Thomas Hastreiter
	Jürgen Evers	Kurt Kraus
	Florian Adam	
VIOLONS II	CLARINETTES	TIMBALES
Mihnea Evian	Eberhard Knobloch	Christian Obermaier
Ulrich Hahn	Caroline Rajendran	
Ionel Craciunescu	Carelys Carreras	HARPE
Josef Gröbmayer		Uta Jungwirth
Florian Eutermoser	BASSONS	
Miryam Afkham	Till Heine	
Elias Schödel	Robert Polzer	
Emmanuel Hahn		
ALTOS	CORS	
Hans-Ulrich Breyer	Hanna Sieber	
Tilbert Weigel	Franz Kanefzky	
Albert Bachhuber	Dieter Hepp	
Malgorzata Stefaniak	Mirjam Alards	
Christopher Zack		
Iris Gerlinger		
VIOLONCELLES	TROMPETTES	
Uladzimir Sinkevich	Josef Bierlmeier	
Alexandre Vay	Markus Kuen	
Song-Ie Do	Franz Tradler	
Wolfram Dierig	Thomas Berg	
Angela Chang		

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SOPRANOS	TÉNORS
Hilke Brosius	Michael Birgmeier
Simona Brüninghaus	Michael Etzel
Almut Cech	Q-Won Han
Priska Eser	Andreas Hirtreiter
Diana Fischer	Andrew Lepri Meyer
Barbara Fleckenstein	Andreas Mogl
Beate Gartner	Moon Yung Oh
Masako Goda	Markus Roberts
Naho Hirai	Sebastian Schober
Michaela Knab	Bernhard Schneider
Eleonore Majer	Edmund Steinberger
Henrike Mayer	Klaus Steppberger
Annette Mühlhans	Taro Takagi
Margit Pennartz	Theodor Weimer
Sonja Philippin	
Konstanze Preuss	BASSES
Saskia Steinfeld	Andreas Burkhart
Monika Stockmeier	Christoph Dobmeier
Atsuko Suzuki	Matthias Ettmayr
Claudia Ulbrich	Gerald Häußler
	Christof Hartkopf
ALTOS	Wolfgang Klose
Theresa Blank	Thomas Lackinger
Mareike Braun	Michael Mantaj
Carolina große Darrelmann	Burkhart Friedrich Mayer
Ji-Yeon Jin	Werner Rollenmüller
Susanne Karadag	Thomas Ruf
Lori Liebelt	Klaus Schredl
Barbara Müller	Bernhard Spingler
Jutta Neumann	Benedikt Weiß
Merit Ostermann	Jörg Westerkamp
Kerstin Rosenfeldt	
Barbara Schmidt-Gaden	
Gisela Uhlmann	
Patricia Wagner	
Gabriele Weinfurter	
Tiina Zahn	

Parcours de l'œuvre

Gérard Condé

Le charme immédiat qui se dégage des œuvres de Benjamin Godard contraste avec le portrait d'un artiste en marge du courant dominant qu'Alfred Bruneau traça au lendemain de sa mort prématurée :

Cette sorte d'exil volontaire, ce refus de participer à aucune communion intellectuelle l'avaient rendu terriblement mélancolique. Toujours vêtu d'une longue et triste redingote noire, il passait dans la rue, raidissant sa grande taille, portant haut la tête et dardant un regard fixe, ainsi que certains jeunes prêtres angoissés, torturés. Sa démarche automatique, ses gestes saccadés, sa maigre silhouette, sa figure osseuse et ravagée où poussait une barbe rare, ses cheveux drus s'échappant du chapeau, faisaient se retourner les promeneurs, intéressés et inquiétés à la fois par ce singulier homme sombre.

(*Gil Blas*, 11 janvier 1895)

Godard se targuait en effet de n'avoir jamais ouvert une partition de « ce bon monsieur Wagner » selon sa propre expression. Ses maîtres étaient Beethoven, Schumann et Mendelssohn ; il n'en voulait pas d'autres. Dans les années 1880-1890, où le wagnérisme embrasait l'intelligentsia parisienne, son orientation esthétique paraissait scandaleusement réactionnaire.

Malgré des dons supérieurs et de solides études d'écriture au Conservatoire dans la classe d'Henri Reber, il échoua deux fois au concours du Prix de Rome puis, les revers de fortune de son père le mettant dans l'obligation de vivre de sa musique, sa production s'accéléra à un rythme de plus en plus effréné, offrant à ses contemporains l'image d'un musicien de talent qui dilapidait ses ressources au gré d'une prolixité complaisante dépourvue de cette haute exigence artistique, telle que la concevaient les disciples de Wagner ou de César Franck : « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? » Or la principale qualité de la musique de Benjamin Godard, dans ses nombreuses pages vocales, ses *Études* pour piano, sa musique de chambre, ses concertos, ses œuvres lyriques ou ses symphonies, est d'offrir à l'auditeur des mélodies avenantes, aux rythmes nets, harmonisées sans recherche ostentatoire (mais plus subtilement qu'il n'y paraît), au sein de structures formelles aisément intelligibles, globalement prévisibles sans l'être tout à fait. Un idéal mozartien, au fond, tel que Gounod le prêchait alors dans le désert des salons wagnériens. Godard est un musicien de la « ligne claire » comme Massenet qui, dans *Mes Souvenirs*, ne craint pas d'évoquer « le cher grand musicien, qui fut un vrai poète dès son enfance, aux premières mesures qu'il écrivit ! Qui ne se souvient de ce chef d'œuvre, *Le Tasse* ? » Cette symphonie dramatique, couronnée par un Prix de la Ville de Paris, avait valu à Godard sa première consécration en 1878. La résurrection de cet ouvrage, tenu pour le meilleur qu'il ait écrit, reste à programmer, mais est désormais rendue possible par la découverte récente de la partition d'orchestre aux États-Unis, longtemps déclarée perdue. Tel n'est pas le cas de *Dante* inspiré par la vie d'un autre poète italien, et créé sur la scène de l'Opéra-Comique le 13 mai 1890.

L'accueil du public, plutôt favorable, contraste avec la sévérité presque unanime d'une presse qui se croyait habilitée à juger selon les

critères wagnériens ; il faut donc faire la part des choses. Peut-être la distribution ne répondait-elle pas aux sérieuses exigences de la partition. Selon Arthur Pougin dans *Le Ménestrel* du 18 mai, la tessiture de Béatrice, un peu haute pour Cécile Simonnet (créatrice rayonnante du rôle de Rosenn dans *Le Roi d'Ys*) trop souvent couverte par « les fureurs d'un orchestre désordonné », la tendance du ténor Étienne Gilbert, doté d'un aigu puissant, à crier plus qu'à articuler et celle du baryton Paul Lhérie, à jouer « les traîtres de mélodrame avec des mouvements de corps, des roulements d'yeux, des excès de geste » étaient encore surpassés par le burlesque de la mise en scène...

La dédicace de la partition « au Maître Ambroise Thomas » est un hommage déférent à *Françoise de Rimini*, ultime production dramatique du compositeur de *Mignon*, tièdement accueillie en avril 1882. Alors que le livret de son illustre aîné donnait à voir, en flash-back après un prologue infernal, les amours et la mort de Paolo et Francesca dans le contexte historique, celui de *Dante* se nourrit d'épisodes romancés de la vie du poète empruntés à Boccace et à la *Vita nova*. L'allusion à la *Divine Comédie* (réduite à deux volets : l'Enfer, le Paradis) se limite au *Rêve de Dante* qui occupe la dernière partie de l'acte III.

Camille Bellaigue, dans la *Revue des deux mondes*, n'a pas ménagé ses critiques sur « une œuvre inutile et imprudente ; œuvre faite à la hâte et à la légère ; indigne d'abord et surtout du redoutable nom qu'elle porte ». Ce faux procès relève d'une conception réductrice de l'œuvre et de la personnalité du poète, résumée dans ce qu'on entend trop souvent par « dantesque ». D'une insondable profondeur de pensée, d'une conception d'ensemble vertigineuse, la *Commedia*, riche de détails familiers, reste un chef-d'œuvre à l'échelle humaine. L'orgueil de l'auteur, élu à parcourir les Enfers où nul n'était descendu depuis le Christ puis, sans autre précédent, à gravir la montagne du Purgatoire jusqu'au faite du Paradis

où il laissera le lecteur aux marges d'une vision indescriptible, serait insupportable s'il n'entraînait dans cette fiction une naïveté assumée extrêmement touchante et une savoureuse connivence ludique. Certes, le livret dont Édouard Blau (secondé par sa collaboratrice régulière, Simone Arnaud) eut l'initiative, prend des libertés avec ce qu'on sait de la réalité historique, mais pas davantage que le poète florentin dans son œuvre et l'on peut se contenter d'en apprécier la légitimité du seul point de vue de la pertinence musico-dramatique.



REGARDS SUR LA PARTITION

Introduit par une alerte progression chromatique, le chœur initial « très franc d'allure, très mouvementé et agréablement dialogué » (selon Ernest Reyer), « très crâne d'allure, plein de mouvement et de chaleur » (Arthur Pougin), « plein d'énergie et d'accent » (Victorin Joncières), plonge l'auditeur au cœur des luttes que se livrent, à Florence, les Guelfes et les Gibelins. Vocalement très tendue à dessein, la harangue inspirée de Boccace qui marque l'entrée en scène du personnage de Dante est aussi le reflet des conflits qui divisaient la France depuis 1870 (« La Patrie est en deuil ») : « Il y a, entre la vie publique de Florence au Moyen Âge et notre vie publique à nous de frappantes analogies » remarque le critique du *Figaro* par allusion au général Boulanger. Le discours que le poète adresse à ses concitoyens (« Le ciel est si bleu sur Florence ») sous forme d'une cantilène à 9/8 accompagnée à la harpe, dont le caractère lumineux et paisible tranche avec ce qui précède, s'enflamme soudain puis retrouve son calme, comme il arrive souvent dans la *Comédie*. On devine une voix de ténor léger, assez tranchante qui, à la réflexion, correspond mieux à

la personnalité fougueuse du jeune Alighieri que le stéréotype d'un docte baryton qu'aurait souhaité Joncières :

Si on lui donne un autre aspect que celui sous lequel on a coutume de le voir dans les tableaux, avec sa physionomie austère, sa face glabre, son capuchon et sa grande robe, ce n'est plus Dante.

Le peuple et les chefs des partis n'en restent pas moins divisés quand ils entrent dans le Palais pour élire le nouveau Prieur. Le dialogue entre Dante et Simeone Bardi, fiancé à Béatrice, aurait pu figurer dans *Werther* tant la situation et les caractères semblent proches. Pure coïncidence, l'opéra de Massenet, achevé en 1887, étant encore inédit ? Pas tout à fait puisque Blau a travaillé aux deux livrets. Les paroles de l'arioso de Bardi (« On ne saurait quelles choses lui comparer ») s'inspirent du sonnet XV de la *Vita nova*. L'interprète l'avoue d'emblée « Pour la bien dépeindre, ô poète, c'est ton langage qu'il faudrait ». Inspiration fluide, expressive, sans redondance et dont le long *sol bémol* aigu final (sur « s'envoler ») devait assurer au baryton sa part d'applaudissements. Le dialogue se poursuit et, après un *a parte* pathétique de Dante, Bardi s'en retourne, accompagné du même motif mordant et implacable avec lequel il était entré ; un motif ambivalent qui le caractérise tout en préparant le désespoir auquel Dante, resté seul, va donner libre cours.

À 23 ans, que pèse la gloire future face à la perte de Béatrice ? L'air est en deux volets : le premier, introverti, obsessionnel, d'une mélancolie profonde, tournant et retournant sur le *la* immuable de la basse, le second, agité, d'une vocalité plus véhémence, où s'exprime la décision de reconquérir la belle. À peine Dante a-t-il quitté la place que Béatrice et sa confidente Gemma (future épouse du poète) sortent de la chapelle. Une couleur pastorale (« L'accompagnement est exquis avec

son rythme entrecoupé, qui semble le battement d'ailes de deux colombes » écrit très justement Joncières), une inspiration musicale naïve donnent à leur échange un ton distingué et sensible qui campe les personnages plus sûrement que la mise en scène : Béatrice avoue qu'elle souhaiterait repasser ce seuil dans un linceul puisqu'elle doit renoncer à Dante, le doux complice des jeux de son enfance dont elle se souvient avec une émotion communicative. Tout cela ne s'accorde guère avec le portrait que le poète a dressé d'elle dans ses écrits... Mais, lui ayant à peine adressé la parole de son vivant, n'a-t-il pas pris de plus grandes libertés en la béatifiant dans son œuvre et en dialoguant ainsi à loisir avec Béatrice ?

Le coup de théâtre qui clôt le premier acte va plus loin encore dans la fiction : Dante, élu par ses concitoyens sans s'être présenté, en appelle à sa nature rêveuse pour tenter de se récuser – les ailes de sa ligne vocale en attestent à merveille – et les supplications de plus en plus véhémentes de la foule, l'admonestation patriotique de Bardi « pour être grand, fais ton devoir ! » ne lui font qu'avouer sa faiblesse. L'apparition de Béatrice et ses arguments, progressant de la tendresse enveloppante à l'ardente fermeté « Pour être aimé, fais ton devoir ! » le décident, ouvrant les yeux – comme dans *Werther* – à Gemma-Sophie et à Bardi-Albert qui s'écrient « Il l'aime encore ! ». Cette scène imaginaire trouve pourtant une certaine justification dans le rôle d'initiatrice (voire de donneuse de leçons) que Dante fera endosser à Béatrice dans l'autre monde. « Rien de plus vulgaire que le chant patriotique de Dante acceptant le pouvoir » déplore Bellaigue peut-être trompé par l'interprétation, car le motif a plus de ressort que de banalité. Les Florentins jurent « d'être à jamais réunis dans une étreinte fraternelle », ce qui fait écrire à Reyher : « Ainsi finit le premier acte, avec accompagnement vigoureusement rythmé de trompettes, de cymbales et de tambour »,

effet dont il louera plus loin « la riche sonorité produite par l'accompagnement d'orchestre et les voix »...



Quand se lève le rideau du second acte, le motif sombre et menaçant de Bardi (dont s'est nourri l'Entr'acte), a déjà installé une atmosphère sinistre : « Comme sur nous s'est assombri le ciel ! » s'exclame Simeone avant d'avouer « Ce n'est pas seulement sur nous que tout est noir, Ah ! c'est en moi ! » Le faux ami compte sur l'arrivée de Charles de Valois à Florence pour en chasser Dante, mais ne sait à quoi s'en tenir quant à Béatrice, dont il se remémore, note à note, ce qu'elle avait chanté (« Va sans regret » etc.) et qui l'obsède désormais. Un simple récitatif n'aurait pas eu assez de poids pour faire sentir en quoi cette scène contient toutes les données du drame à venir. Aussi un élément récurrent (« Qu'on ouvre à l'étranger les portes de Florence ») qui se grave mieux dans l'oreille justifie l'indication « Air » sur la partition. L'allusion de Bellaigue à un chœur de conspirateurs d'opérette (entre l'Entr'acte et l'Air) laisse penser qu'il a été coupé. On en retrouvera le souvenir plus loin.

Le duo entre Bardi et Gemma a été « accueilli, le premier soir, avec faveur » note Pougin qui attribue le succès au seul talent de la mezzo, Jeanne-Eugénie Nardi dont l'arioso obsessionnel, teinté d'archaïsme « Si ma douleur est amère » qui réitère les lignes descendantes est saillant, en effet. Introduit par un trait de clarinette dont le timbre enveloppant suffit à modifier radicalement l'atmosphère, et qui reviendra plus loin, le duo, très développé et aux accents d'une véhémence un rien forcée (où le baryton n'est pas en reste), offre une progression remarquable, jusqu'à l'imbrication des protagonistes campant chacun sur leurs positions, mais qui ont l'heureuse idée de sortir pour laisser apparaître Béatrice qui a

tout entendu... Désespérée, elle va chercher le réconfort dans une romance. Une romance en 1890 (ou, si l'on veut, en 1288) ? Un choix plus subtil qu'il n'y paraît, pour que l'auditeur sente un lien entre une inspiration musicale rétrospective et l'évocation nostalgique de ce qui aurait dû être et ne sera jamais. À noter qu'en dehors de son caractère coulant et de sa pulsation à 6/8, « Comme un doux nid » aux raffinements discrets d'expression, n'a rien du prototype de la romance classique non modulante, aux couplets identiques clos par le « sanglot » de rigueur.

« Le mouvement alangui, mais très passionné du duo » (Reyer) où Béatrice cède sans se faire prier aux arguments égocentriques de Dante (« C'est me prendre mon génie que me ravir ton amour ! ») ne pèse ni ne pose puis s'envole en une péroraison haletante et lyrique dont Pougin et Bellaigue souligneront la valeur. Le contraste n'est que plus frappant avec le début du Final dont Reyer apprécie « l'allure de fine comédie et les détails d'orchestre ». Si les choses se gâtent avec l'entrée de Bardi, toujours accompagné de son motif et dont les propos sont ponctués (comme déjà dans son duo avec Gemma) par de bruyantes figures de basses (rythmes pointés et triolets en octaves) c'est surtout l'ensemble à 6/8 (« C'en est fait ») suspendant l'action, qui a des airs de déjà entendu ; Godard l'aurait raccourci après la générale. Le sursaut de Dante, le retour des moqueries, l'annonce du bannissement, la vaine tentative de soustraire Béatrice à sa promesse arrachée, redonnent du mouvement avant la chute du rideau.



À l'évidence, la fringante *Tarentelle* dansée qui ouvre le troisième acte (« bien modulée et joliment orchestrée » concède le féroce Adolphe Jullien dans le *Moniteur universel* du 19 mai, et où Reyer entend un souvenir du début des *Troyens*) doit dédommager et détourner le spectateur

du drame auquel il a assisté afin de mieux le plonger dans un autre. Le noble chant du Vieillard introduit la note patriarcale qui prépare l'arrivée des écoliers venus honorer par une ode fervente le tombeau de Virgile au son des flûtes et des harpes (une jolie page, d'une naïveté assumée, coupée après la générale). Le style musical s'élevant ainsi par degré, les adorateurs du poète latin cèderont la place à plus illustre qu'eux : Dante « revêtu du costume historique » adresse à son maître une fervente prière pour qu'il lui souffle l'inspiration du chef-d'œuvre dont il rêve. L'*Invocation* (« Ô maître lève-toi ») n'est pas, vocalement, très remarquable. C'est plutôt la sobriété de la déclamation, la couleur orchestrale et harmonique et plus encore, peut-être, l'âpre beauté du sombre arioso dont elle émane qui expliquent son impact. Godard l'avait voulu ainsi.

Puis, tel Renaud dans les jardins d'Armide, Dante s'endort et va voir en rêve ce qu'il s'est épuisé à imaginer. La musique se simplifie, s'assombrit puis s'enfle jusqu'au triple *forte* : Virgile sort de son tombeau ce qui, avec des éclairages appropriés doit confirmer au spectateur que les conventions lyriques les plus rebattues ne sont pas les moins efficaces. Il était en revanche difficile de faire parler Virgile de cette « voix affaiblie par un long silence » (Dante) ; Godard a choisi la régularité spectrale d'une valse lente aux sombres couleurs d'outre-tombe.

Ce qui s'ensuit a provoqué un rejet d'autant plus unanime que, faute de moyens techniques, les scènes infernales, largement amputées d'épisodes qui, peut-être, reposaient l'oreille, ont été exécutées à rideau fermé. À en croire Joncières, « on entend, au milieu du fracas plus discordant que terrifiant de l'orchestre, les hurlements des damnés. J'avoue que ces *gammes chromatiques*, ces accords de *septièmes diminuées*, ces dissonances heurtées, ces assourdissantes sonorités des cuivres et des instruments de percussion m'ont fatigué plus qu'elles ne m'ont ému ». Nos oreilles en jugeront tout autrement et, à meilleur escient, le berliozien

Reyer évoque une « fulgurante symphonie, aux accords stridents et cuivrés, aux sombres gammes chromatiques, qui donne une idée si effrayante, si terrible des tourments de l'enfer ». Ugolin, cannibale affamé, puis les amants infortunés, Paolo et Francesca suscitent des musiques appropriées. Puis le Ciel s'éclaire. L'ordre doit y être si parfait qu'une note enjoint aux chefs de chant et d'orchestre, d'empêcher les exécutants de presser les doubles croches qui suivent les triolets dans une figure rythmique *crescendo/diminuendo* immuable. Belle idée, mais « la persistance de rythme un peu lourd qui accompagne le chœur céleste, coupé par la vision de Béatrice, donne à ce morceau un caractère étrange bien plus que religieux » (Reyer) car ces « accords écrasés et écrasants, d'un rythme haletant » semblent à Bellaigue « aussi contraires que possible à toute illusion de béatitude et de sérénité ». Un jugement acceptable à court terme mais qui manque de pénétration car, si l'on considère cet effet rythmique dans la globalité du rêve de Dante, il apparaît comme le contrepoids nécessaire aux violences infernales. Et Joncières d'enchaîner : « Béatrice apparaît au milieu des nuées : elle murmure une mélodie indécise, accompagnée d'un trait de violon auquel M. Godard a attaché je ne sais quelle signification, car il reparaitra avec une singulière insistance à la mort de la jeune fille, au quatrième acte. Ce trait glissé, sur la chanterelle du violon, est comme une sorte de miaulement plaintif, dont l'effet n'est vraiment pas heureux ». L'effet est singulier à cause de l'intonation délicate de ces intervalles ; mais Godard, violoniste consommé, savait ce qu'il voulait : une fragilité près de se briser.



Le prélude du quatrième acte reprend le motif de violon solo attaché à Béatrice. Le premier tableau, qui voit le réveil de Dante tout émerveillé

par son rêve, l'arrivée de Bardi bourrelé de remords et décidé à lui rendre Béatrice et leur décision de courir à Naples la retrouver dans le couvent où elle s'est retirée, ne manque ni de fraîcheur virgilienne (au début) ni de puissance et de mouvement (ensuite), mais il a été coupé à l'Opéra-Comique pour faire découvrir sans plus attendre « la pauvre recluse en robe blanche, décolletée, avec les bras nus, les cheveux épars, comme il convient à une héroïne d'opéra qui va mourir » (Joncières).

Après un interlude permettant le changement de décors que l'on peut considérer comme un poème symphonique de l'âme, sans objet précis, on assiste au défilé des nonnes au son d'une légère marche à trois temps sur lequel se greffe l'émouvant récit de Gemma habillé en romance « Au milieu de vous, dans ce monastère » que Jullien juge « évidemment écrite en vue des salons » et qui adopte plutôt le ton des vieilles plaintes où la simplicité de la ligne vocale rehausse, par antiphrase, le pathétique du sujet.

Les deux femmes chantent ensuite un duo aéré, où transparaît la tendre compréhension qui les lie et dont la tension monte graduellement. Le texte de la prière de Béatrice, demeurée seule (« De l'éternel sommeil ») est si convenu d'expression que le compositeur a fait au mieux pour mettre en valeur les qualités dramatiques de la cantatrice, ce qui nous vaut une page dont l'intensité véhémente cadre mal avec le personnage, mais supérieurement menée. « Il y a de gracieux détails dans la scène où Gemma annonce à Béatrice la venue de deux étrangers » concède Adolphe Jullien sensible à la mobilité rythmique, mélodique et instrumentale qui la rend si vivante et dont la rencontre des amants sera l'acmé. Le quatuor qui la dénoue, secoué d'inquiétants roulements de timbale, est d'une expression plus ambiguë qu'on ne s'y attendrait. Laissés à eux-mêmes, le poète et sa muse se lancent dans un délicieux duetto qui frôle l'abîme de la mièvrerie sans jamais y verser. On comprend qu'il ait été bissé. La

dernière scène où Béatrice rend l'âme, voit revenir le motif de trois notes, introduit par une citation du *Dies irae* grégorien, et un rappel du rythme caractéristique qui accompagnait le *Chœur céleste*.

Au terme de ce survol de la partition, l'attitude de rejet presque unanime – où en tout cas souvent paradoxal – de la part de la critique s'explique moins par l'absence de qualités que par le contexte au regard duquel elles se manifestaient en porte-à-faux. Eugène de Solenière (*Notules et Impressions musicales*, 1902) en a sans doute livré la clef :

Godard n'était avant tout pas de son époque [...] il était un rêveur, un romantique attardé, un émotionnel intérieur avec des naïvetés expressives et ce qu'on pourrait appeler des pudeurs d'écriture ; il avait la sincérité de sentiments simples, la franchise d'une pensée claire en ses inquiétudes de nerveux pessimiste.



William Bouguereau, *Dante et Virgile*, Salon de 1850.
William Bouguereau, *Dante and Virgil*, Salon of 1850.

L'avis d'un spectateur

Pierre Véron

(article tiré du *Charivari*)

Je n'ai pas besoin de vous apprendre que, depuis longtemps, l'épithète de *comique*, qui reste accolée au nom de notre second théâtre musical, n'est plus qu'une antiphrase. Autrefois, si l'on avait introduit Dante sur cette scène, le librettiste se serait cru obligé de faire au moins sourire, sinon rire, le sombre Alighieri. Autres temps, autre poétique. M. Blau n'a pas songé une seule minute à égayer la figure de l'ardent et sombre Guelfe. Il est entendu que nous avons maintenant deux Opéras. Le second est de dimensions moindres, voilà tout. Ce qui ne veut pas dire que, souvent, il ne fasse pas d'aussi artistique besogne que l'autre. Loin de là.

M. Blau, donc, a écrit un scénario de drame lyrique. S'il eût eu quelque velléité de gaîté, le passé de son compositeur l'aurait rappelé à l'ordre. M. Benjamin Godard est un austère qui ne s'est jamais déridé ni en clé de *sol*, ni en clé de *fa*. Va donc pour Dante, encore que le héros, par certains côtés, me paraisse fait pour décourager un peu la poésie d'autrui. On parle toujours du tendre et inconsolable amant de Béatrix. On oublie d'ajouter que ce désespéré se maria ultérieurement, comme le dernier des bourgeois, et que, s'il ne vécut pas toujours heureux, il eut beaucoup d'enfants. Comme bien vous pensez, ce n'est pas le Dante père de famille que l'œuvre de MM. Blau et Godard met en scène. L'opérette seule aurait pu se permettre de nous montrer l'auteur de la *Divine Comédie*

environné de jeunes gosses l'appelant papa à tue-tête. À l'Opéra-Comique, c'est Dante l'élégiaque, Dante l'amoureux qui nous apparaît. Béatrix, comme de raison, lui fait escorte. La descendante des Portinari et son barde ont été bien des fois déjà employés au théâtre. Je ne dresserai pas une statistique inutile. Je m'abstiendrai d'une nomenclature superflue. Si je le rappelle, c'est pour vous faire comprendre qu'il ne restait rien de tout neuf à vous apprendre sur ce tendre duo. Tout au plus pouvait-il être rajeuni par la forme. M. Blau a, en outre, ajouté à son *Dante* une partie quasi fantastique. Tout un tableau à transformations est rêvé par le héros que le voisinage du tombeau de Virgile a plongé dans une hallucination inspirée. Qu'on dise encore que la suggestion et l'hypnotisme sont des inventions modernes ! J'ajouterai, sans me livrer à une analyse détaillée du scénario dont vous devinez les péripéties restreintes, qu'il fournit au musicien assez d'occasions pour prouver son talent. Ces occasions sont, en général, d'une uniformité pathétique. C'est le défaut de la pièce, ou plutôt du personnage même qui l'a inspirée et qui n'a jamais passé pour un amuseur. La période de sa vie qui se déroule devant nous fut pourtant la plus mouvementée. On le voit tour à tour mêlé aux luttes des Guelfes et des Gibelins, poursuivant de son amour Béatrix, qui, par malheur, se trouve fiancée à un certain Bardi qu'elle n'aime pas, puis conférant avec le nommé Virgile et finalement assistant au trépas subit de son adorée. Arrivons à la musique.

M. Benjamin Godard n'est certes pas le premier venu, mais il m'a toujours paru doué plutôt comme symphoniste que comme compositeur dramatique. C'est là un défaut commun à la plupart des jeunes, hélas ! qui prétendent faire parler les instruments au lieu des voix, ou tout au moins plus haut qu'elles. C'est le vice rédhibitoire que j'avais retrouvé dans le *Jocelyn* dont les destins furent si courts à l'Opéra-Populaire du Château d'eau. Dans l'œuvre nouvelle, on a prudemment ouvert une

soupape de sûreté. Tout un tableau, celui de l'entrevue avec Virgile, permet au symphoniste de se donner amplement carrière. M. Godard en a usé, en a même abusé par instants, et l'on y trouve des orgies de sonorités auxquelles mon oreille surmenée ne s'habituerait jamais. Mais dans les deux premiers actes le mélodiste n'a pas oublié d'allumer sa lanterne. Il n'a pas poussé l'indépendance jusqu'à abjurer complètement la formule wagnérienne ; il ne s'est pas, de peur d'être anathématisé par la jeune École, permis un seul morceau à coupe franche. Mais il est facile de retrouver, à travers les méandres de la mélodie continue, ici la silhouette d'un couplet, là celle d'une romance ou d'un duo. Et souvent l'inspiration jaillit très spontanée.

C'est M. Gibert qui incarne Dante. Rude tâche. Il s'en acquitte avec conscience et bon vouloir. M. Lhérie est ce Bardi qui dispute Béatrix au poète. Il le fait de son mieux, mais on comprend que Béatrix préfère l'autre. La voix de M. Taskin-Virgile n'est pas une voix d'outre-tombe, mais une voix bien vivante et bien vibrante, je vous assure. M^{lle} Simonnet donne à Béatrix la grâce et le charme qu'il faut. Elle reste, en outre, la fine diseuse musicale que les *dilettanti* ont si souvent appréciée et applaudie. Inutile d'ajouter que l'orchestre de Danbé a opéré avec son impeccable crânerie. Mise en scène appropriée aux circonstances. Grâce aux remaniements opérés, les visions infernales ont acquis un degré convenable de pittoresque, sans être au fond bien terrifiantes pour cela. Bref, l'honneur est satisfait. Quant à prédire au juste ce que pourra être la longévité de l'ouvrage, c'est une délicate besogne, pour laquelle je passe la main à une somnambule.

LE RÊVE DU DANTE
—
Première Partie
L' ENFER
—
APPARITION DE VIRGILE

№ 18. Andante.

DANTE.

VIRGILE.

PIANO.

Andante.
B $\flat$.

And^{te} tranquillo.
Dan - te,
And^{te} tranquillo.
m.g.

c'est cho - se bien fra - gi - le,

A.C. 8102.

Un extrait de la réduction pour piano de *Dante*.
Collection particulière.

A page from the vocal score of *Dante*.
Private collection.

Dante et la musique du XIX^e siècle

Hélène Cao

« Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie. »
(Victor Hugo, « Après une lecture de Dante », *Les Voix intérieures*, 1837)

Mis en musique par les madrigalistes de la fin de la Renaissance, Dante entra ensuite dans un purgatoire dont il sortit seulement au début du XIX^e siècle. En 1805, le *Canto XXXIII di Dante* de Nicola Zingarelli inaugura une longue série de compositions d'après l'écrivain florentin. Toutefois, seule une partie de l'œuvre de Dante rencontra la sensibilité romantique : les musiciens choisirent presque toujours la *Divine Comédie* ; dans cet *opus magnum*, ils privilégièrent l'*Inferno*, dont ils retinrent le plus souvent l'amour tragique de Francesca da Rimini (chant V).



DANTE, HÉRAUT DU ROMANTISME

Les musiciens négligèrent l'exilé politique (Dante dut quitter Florence pour toujours en 1302, après la prise du pouvoir par les Guelfes noirs). Ils ne s'occupèrent pas non plus de ses spéculations philosophiques, antidote à la disparition de Béatrice : si l'amour ruiné par la mort les bouleversa, ils laissèrent de côté la passion d'un savoir total, thème qu'ils

associèrent plutôt à Faust. Cette vision rejaillit sur la façon dont ils percurent Béatrice. En 1837, Liszt écrivait au sujet de la *Divine Comédie* :

Dans ce poème immense, incomparable, une chose m'a toujours singulièrement choqué, c'est que le poète ait conçu Béatrix, non point comme l'idéal de l'amour, mais comme l'idéal de la science. Je n'aime point à trouver dans ce beau corps transfiguré l'esprit d'une docte théologienne, expliquant le dogme, réfutant l'hérésie, discourant sur les mystères. Ce n'est point par le raisonnement et la démonstration que la femme règne sur le cœur de l'homme ; ce n'est point à elle à lui *prouver* Dieu, mais à le lui faire pressentir par l'amour, et à l'attirer après elle vers les choses du ciel. C'est dans le sentiment et non dans le savoir qu'est sa puissance : la femme aimante est sublime ; elle est le véritable ange gardien de l'homme.

Sœur de la Gretchen goethéenne, Béatrice devient une autre incarnation de « l'éternel féminin ».

La descente de Dante aux Enfers captive évidemment un siècle fasciné par le fantastique, avide de tableaux spectaculaires justifiant des innovations harmoniques et orchestrales. Mais le goût du pittoresque s'accompagne d'une interrogation sur le destin du monde et de l'homme, d'une angoisse devant l'inconnu et le futur. Cette inquiétude existentielle, qui perce sur la scène lyrique, transparaît plus encore hors du théâtre. Il n'est pas fortuit que Gustav Mahler nomme le finale de sa *Symphonie n° 1* (1888, révisée en 1893-1896) « *Dall'Inferno al Paradiso* » et le décrive comme « l'explosion brutale et désespérée d'un cœur profondément meurtri » (précisions supprimées plus tard par le compositeur). Par ailleurs, la trajectoire de l'enfer vers le paradis est assimilée à la quête de

l'idéal, Dante incarnant l'artiste romantique, comme en témoignent les derniers vers d'« Après une lecture de Dante » de Victor Hugo :

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré !
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,
Vous nous montrez toujours, debout à votre droite,
Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit : Continuons.

Quant à la dimension religieuse de la *Comédie* (à laquelle Boccace apposa l'adjectif « divine », absent de l'original), elle répond au besoin d'une spiritualité à la marge des dogmes officiels, dont se font l'écho le *Magnificat* qui conclut la *Dante-Symphonie* de Liszt (1856-1857), les *Laudi alla Vergine Maria* sur le dernier chant du *Paradiso*, troisième des *Quatre Pièces sacrées* de Verdi (1889-1890).



LA DIVINE COMÉDIE, INÉPUISABLE SOURCE D'INSPIRATION

Tanto gentile e tanto onesta, pièce pour piano de Liszt d'après un sonnet de la *Vita nova*, est l'une des rares partitions qui ne trouve pas sa source dans la *Comédie*, dont quelques figures attirèrent plus particulièrement les musiciens. On songera à Pia de' Tolomei (chant V du *Purgatorio*), à l'origine de quatre opéras (l'un de Donizetti, en 1837), à Ugolino della Gherardesca (chant XXXIII de l'*Inferno*) et, bien sûr, à Francesca da Rimini. Le tyran pisan Ugolino offrait l'horreur sanglante dont l'époque était férue, puisqu'on raconte – à la suite d'une mauvaise interprétation

d'un vers de Dante – qu'il mangea ses propres enfants. Ce sombre personnage inspira le *Canto XXXIII di Dante* de Zingarelli (pour quatre sopranos et trio à cordes, maintenant perdu), l'opéra *Ugolino, oder Der Hungerturm* d'Ignaz Xaver Seyfried (1821), *Il conte Ugolino* de Donizetti (cantate pour basse et piano, 1828). Dante en personne se retrouve notamment chez Benjamin Godard, dans l'opéra d'Alexandre Massa *Le Dante* (1868), la mélodie de William Chaumet *Dante au tombeau de Béatrice* (1877), le poème symphonique de Max d'Ollone *La Vision de Dante* (1899). Ajoutons *Françoise de Rimini*, opéra d'Ambroise Thomas où Dante et Virgile, en enfer, assistent au drame de Paolo et Francesca (1882).

Entre 1804 et 1857 (année de l'achèvement de la *Dante-Symphonie* de Liszt), Francesca da Rimini inspire plus de vingt opéras, rien qu'en Italie (Carlini en 1825, Mercadante en 1830-1831, Maglioni en 1840, etc.). Par la suite, elle franchit les frontières, adoptée en Allemagne par Hermann Goetz (1877), en France par Marius Boullard (opérette de 1876) et Ambroise Thomas. Bien que l'existence de Francesca et sa relation avec son beau-frère Paolo soient avérées, la réalité fut bien en deçà de l'image dantesque d'un amour absolu, échappant dès lors au péché. Image également d'une douleur insondable, condensée dans la plainte de la jeune femme maintes fois mise en musique : « Il n'est pas de douleur plus grande que de se souvenir des jours heureux dans le malheur. » Geste révélateur, Rossini inclut ces vers dans l'acte III d'*Otello* (1816), chantés par un gondolier qui laisse pressentir à Desdemona son destin funeste.

Francesca, seule femme à prendre la parole dans l'*Inferno*, cristallisa l'attention des musiciens également parce qu'elle apparaît dans un épisode possédant un potentiel dramatique. Lorsque les romantiques portèrent l'histoire à la scène lyrique, ils lui imprimèrent les conventions de l'époque (on peut en dire autant des opéras sur Pia ou Ugolino). La partition d'Ambroise Thomas contient des airs, ensembles et chœurs, ainsi que

les pièces de genre attendues (musique militaire, prière, ballet). Exception qui confirme la règle, Rossini se réfère à Dante dans un acte où il s'écarte des habitudes de son temps avec une audace remarquable, abandonnant les structures formelles de l'*opera seria* au profit d'un discours continu.



DANTE ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Les compositeurs adaptèrent Dante mais mirent assez peu ses vers en musique. Ils le placèrent de surcroît au cœur de leur réflexion sur la poétisation de la musique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que se développait le genre du poème symphonique, Dante suscita de nombreuses œuvres instrumentales. Elles sont presque toutes oubliées de nos jours en dépit d'indéniables réussites, comme *The Passing of Beatrice* de William Wallace (1892). Tchaïkovski et Liszt ont résisté à l'épreuve du temps. Quelques années après l'achèvement de sa « fantaisie symphonique » *Francesca da Rimini* (1876), Tchaïkovski estima néanmoins qu'il était resté à la surface du sujet. En effet, l'ouragan de l'enfer (dans les deux parties extrêmes) et le lyrisme de la partie centrale ne sont point sans rappeler *Roméo et Juliette*, son « ouverture-fantaisie » de 1869. Plusieurs critiques et compositeurs dénoncèrent l'incongruité d'inflexions trop russes. Cependant, l'évocation de l'enfer (marquée par les gravures de Gustave Doré qui impressionnèrent Tchaïkovski) dicta des dissonances et une instabilité harmonique que le musicien n'aurait peut-être pas imaginées sans ce sujet.

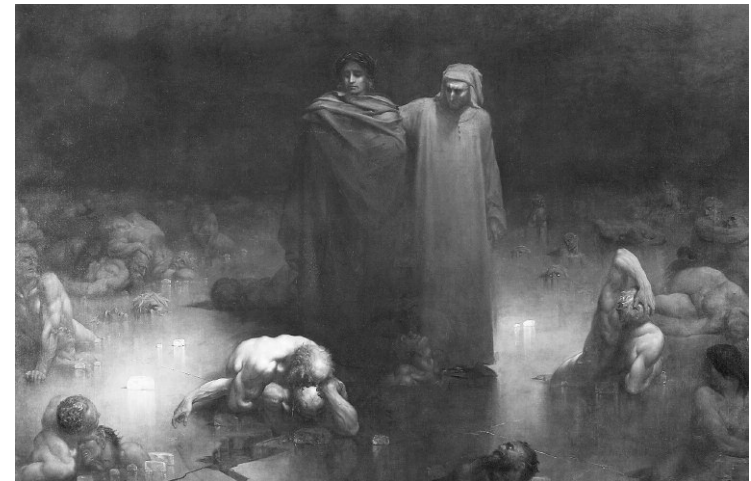
Dante fut l'un des fils conducteurs de la création lisztienne. « Si je sens en moi la vie nécessaire et la force, j'entreprendrai une œuvre symphonique fondée sur Dante puis une autre sur Faust », déclarait le

compositeur dès 1839. Rappelons le véritable titre de ladite *Dante-Symphonie* : *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (« Une symphonie sur la Divine Comédie de Dante »), qui met en avant l'œuvre littéraire, pas le nom de son auteur. À chacune des grandes parties du poème (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) correspond un mouvement, le dernier contournant le verbe dantesque au profit du *Magnificat* liturgique, chanté par des voix de femmes (ou d'enfants). Dans le premier mouvement, la voix de Dante résonne *in absentia*, quelques vers de l'*Inferno* étant inscrits au-dessus de la ligne mélodique instrumentale.

En 1861, Liszt acheva *Après une lecture du Dante*, inséré dans la *Deuxième Année de Pèlerinage*. Il avait au départ envisagé le titre *Paralipomènes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique*, signe qu'il considérait sa pièce pianistique comme un « supplément » à l'œuvre de Dante, non comme une illustration, et qu'il ambitionnait de lui donner une ampleur orchestrale. Le substrat littéraire conduisit à l'élaboration d'une forme émancipée des schémas préétablis (bien que subsistent quelques traces de forme sonate) et à des audaces de langage sans équivalent à l'époque (soulignons en particulier l'importance du triton). Dante « trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir », supputait Liszt dans une lettre à Berlioz en 1839. Tout au long du XIX^e siècle, l'auteur de la *Divine Comédie* sut ainsi satisfaire le besoin de divertissement du public bourgeois, et nourrir des aspirations métaphysiques qui appelaient un renouvellement du style et des formes.



Eugène Delacroix, *Dante et Virgile*. Musée du Louvre.
Eugène Delacroix, *Dante and Virgil*. Musée du Louvre, Paris.



Gustave Doré, *Dante et Virgile*. Musée de Bourg-en-Bresse.
Gustave Doré, *Dante and Virgil*. Musée de Bourg-en-Bresse.

Dante dans les arts plastiques au XIX^e siècle

Pierre Sérié

Aussi surprenant que cela puisse paraître, jusque dans les années 1820, on lisait Dante (il faisait partie des humanités) mais on ne le peignait pas. Et nous verrons que l'idée de composer un tableau de grand format d'après la *Divine Comédie* vient justement à un « agitateur » pour susciter le scandale tout en restant dans les limites du supportable : nous sommes en 1822, l'agitateur en question a pour nom Delacroix et sa toile s'intitule *Dante et Virgile*. Avant cette date qui crée un précédent, on se contente d'illustrer le texte de Dante par la gravure, comme le firent John Flaxman et William Blake.

Visuellement parlant, l'œuvre de Dante n'exista donc que très tard, alors que, dès le XVI^e siècle, elle figurait en bonne place, pour ne pas dire au premier rang, dans le panthéon culturel de l'Occident. Le titre même de son texte majeur ne fut-il pas, à partir de l'édition vénitienne de 1555, augmenté d'une épithète le plaçant au-dessus de tout ? Sa *Comédie* serait désormais connue comme « la » *Divine Comédie* avalisant l'appellation de Boccace. Quant à l'auteur, Raphaël lui accordait tous les honneurs dans sa fresque du *Parnasse* (1510-1511) au palais du Vatican [page 41] : c'était le seul moderne à figurer parmi les Anciens au sommet du mont Parnasse, sur le côté gauche d'Apollon entouré des Muses, au centre, formant trio avec Homère et Virgile. Vu de profil, Dante y est montré gravissant le mont Parnasse, allant à la rencontre d'Homère (le poète fondateur par excellence) et de Virgile, pas encore tout à fait sur le même

plan qu'eux, mais presque. Cette précision est d'importance. Elle ne traduit pas seulement la préséance de Dante sur tous les modernes (il est même mieux placé que la plupart des auteurs classiques, dont la majorité est reléguée dans les angles inférieurs). Elle suppose qu'un rôle bien particulier lui est dévolu. L'ascension presque terminée dit la promesse d'un nouvel âge d'or (la Renaissance encore à venir autour de 1300, mais déjà effective en 1510) dont lui, Dante, serait l'initiateur. Le divin Florentin servirait d'intermédiaire entre les Anciens et les Modernes selon une acception cyclique de l'histoire faite d'alternance de phases de progrès et de déclin. Appartenant encore à l'âge des ténèbres (le Moyen Âge), Dante aurait, le premier, annoncé le retour des temps heureux. N'était-ce pas ainsi que lui-même l'entendait, s'adressant à Virgile en ces termes, comme s'il ne devait rien à ses contemporains ou à ses prédécesseurs immédiats :

Tu es mon maître et mon autorité ;
C'est à toi seul que je suis allé prendre
Le bel écrire qui m'a fait honneur.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant I, vers 85-87)

De Raphaël à Ingres, du XVI^e siècle italien au XIX^e siècle français, la filiation est directe – « Raphaël, c'est un dieu descendu sur terre » disait Ingres – et le ton ne varie pas d'un iota. *L'Apothéose d'Homère* (1827) accorde à Dante le même statut privilégié dans l'allégorie de l'histoire des arts et des lettres. On le retrouve sur le côté gauche de la composition, vu à mi-corps entre le registre inférieur dévolu aux Modernes montrés en buste à la façon de spectateurs et les Anciens, en pied, faisant cercle autour d'Homère. Virgile le tient par l'épaule et, seul, il est à la fois des Anciens et des Modernes, celui qui les réunit. À ceci près que, juste au-dessus, on

voit Raphaël guidé par Apelle, complètement intégré aux Anciens : il y aurait donc un Moderne plus avancé que lui dans le retour à l'Antique... Peu importe le culte personnel qu'Ingres voue à Raphaël, l'important c'est le consensus établi autour de la figure de Dante : on l'a sacré prince des poètes de l'époque moderne. Le père tutélaire de la Renaissance en quelque sorte. Et, sur ce point, Ingres et Delacroix sont d'accord. Même si Delacroix le dit à sa manière qui, forcément, détonne : « Sans le Dante, Giotto ne compte pas » (*Journal*, 4 mai 1853). Soit : moi peintre, je reconnais que mon art doit tout à la poésie.

Reste que, de Raphaël à Ingres, Dante est à la fois dans toutes les têtes et nulle part dans les musées dès lors qu'il n'est plus question de Panthéon des hommes illustres. Pourquoi cette impossibilité de peindre d'après l'œuvre de Dante jusqu'au fameux coup de tonnerre de 1822 et ce « tableau d'un jeune homme, qui fut une révolution » (Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*) ? Visiblement, traduire la *Divine Comédie* en peinture, il n'y avait que Delacroix pour l'oser. Serait-ce là le talisman des modernes affranchis (les romantiques) dans leur entreprise de sape de l'édifice théorique classique ? Odilon Redon le dit tout net, si le *Dante et Virgile* de Delacroix a fait date dans l'histoire, c'est principalement par son sujet : cette toile « est moderne parce qu'elle tient de Dante lui-même, et que ce vaste esprit, le plus étonnant peut-être [...], ce grand génie toscan, dis-je, était assez puissant lui-même pour être présent encore de nos jours parmi nous » (*À soi-même*, 1878). Delacroix devrait tout à la *Divine Comédie*.

L'*opus magnum* de Dante correspondait effectivement assez bien au projet anti-classique d'hybridation des genres nourri par Delacroix ou Hugo (préface de *Cromwell*, 1827). Dans ce triptyque faisant passer le lecteur du royaume des pécheurs (l'*Inferno*) à celui du repentir (le *Purgatorio*) pour finalement accéder à la contemplation de l'éternelle vérité (le *Paradiso*), tous les registres sont sollicités – bas (élégiaque),

moyen (comique), haut (tragique) – et le sublime y coudoie sans cesse le grotesque. Ici, la vision grandiose de démons menaçants se referme sur une singulière débandade (« Ils tournèrent à gauche sur la digue, mais d'abord – faisant signe au chef – chacun s'était mordu la langue en la tirant ; et l'autre avait trompette par le cul », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXI, vers 136-139). Là, une scène d'épouvante se referme sur un geste obscène (« En achevant de parler, le voleur leva haut ses deux mains et fit la figue », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXV, vers 1-2). Delacroix a d'ailleurs souvent déploré les « améliorations » apportées au texte par les traducteurs qui ne souffraient pas la crudité de cette écriture. « Il faut avouer – disait Delacroix – que nos modernes (je parle des Racine, des Voltaire) n'ont pas connu ce genre de sublime, ces naïvetés étonnantes qui poétisent les détails vulgaires et en font des peintures pour l'imagination et qui la ravissent » (*Journal*, 3 septembre 1858). Au goût d'un honnête homme de 1820, Dante n'est pas « raisonnable » et c'est précisément pourquoi Delacroix, qui « n'aime point la peinture raisonnable » (*Journal*, 7 mai 1824), lui accorde tant de prix.

Mettre en image la *Divine Comédie*, c'est prendre des risques et parce que le sujet est nouveau, et parce qu'il est « énorme » : il réunit tout ce que l'Occident a pu imaginer (mythes antiques, cosmogonie chrétienne, histoire gréco-romano-médiévale). Bref, la matière en est inépuisable, l'horizon infini. Quel contraste avec les humanités classiques (et surtout les classiques modernes français des XVII^e-XVIII^e siècles) faites de rigueur, de logique, d'ordre et de concision (pensons, par exemple, à la règle des trois unités du théâtre racinien). Pour le plasticien, puiser dans la *Divine Comédie* permet de s'émanciper des usages hérités des maîtres reconnus comme tels par l'autorité légitime : l'Académie, l'École. Faire profession de peintre d'histoire tout en commerçant avec Dante revient à postuler la possibilité d'une peinture d'histoire non-académique. Et puis Dante

n'excitait-il pas la témérité des plasticiens : admettant qu'on croit plus facilement à ce qu'on voit qu'à ce qu'on lit, le poète ne cessait de s'en remettre aux yeux de ses lecteurs. Comment les peintres auraient-ils pu résister à un pareil encouragement ?

Sois donc tout yeux : car tu verras des choses
Qui ôteraient créance à mes paroles.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XIII, vers 20-21)

Et je vis quelque chose que, sans preuve,
Je n'oserais raconter seulement,
Si je n'avais l'appui de ma conscience.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 113-115)

Ou encore, dans le dernier chant de *L'Enfer*, pour décrire l'effet que produit sur lui la vue de la ville infernale de Lucifer :

N'espère pas, lecteur, que je l'écrive :
Ici toute parole serait pauvre.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXIV, vers 23-24)

Le monde fabuleux décrit par Dante avait évidemment de quoi attiser l'imagination du peintre. Mais, surtout, il y avait le « je » employé pour la première fois dans la littérature romane. La mise en scène de lui-même par le créateur. Ce « je » à valeur universelle assignait à l'artiste une mission quasi divine, celle d'éclaireur, de contempteur du monde d'aujourd'hui et de prophète de celui à venir. Dante est l'élé auquel il a été permis de traverser les trois royaumes (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) sous forme terrestre, alors qu'il vit encore. Il porte donc témoignage des

vivants auprès des morts et, en retour, des morts auprès des vivants. N'est-ce pas là l'image de l'artiste qui se forge au XIX^e siècle : celle du grand initié fatalement incompris par les siens, en avance sur eux, à « l'avant-garde » de la société. Dante poète engagé, proscrit, fascine les plumes des temps modernes condamnées à l'exil. M^{me} de Staël et Victor Hugo s'identifient à lui. Balzac le fait figurer dans ses *Proscrits* (1831).

Imagination sans frein et mythe de l'artiste maudit, voici bien deux caractéristiques de la sensibilité romantique. Reste l'inversion des valeurs et la question du anti-héros : les deux premiers volets du triptyque formant la *Divine Comédie* (*Inferno* et *Purgatorio*) relevaient de l'anti-sujet pour le peintre d'histoire traditionnellement appelé à illustrer des exemples de vertus. Or, au XIX^e siècle, le *Paradiso* n'a guère la faveur des plasticiens. Le *Purgatorio* suscite à peine plus d'intérêt : ne serait-il pas assez monstrueux ? Il n'est pas indifférent que lorsqu'un élève d'Ingres (Hippolyte Flandrin) ose aborder la *Divine Comédie*, ce soit justement au *Purgatorio* qu'il s'intéresse : le moindre mal (contrairement à ce que donne à penser son titre, *Dante et Virgile aux Enfers*, qui illustre le chant XIII du... *Purgatorio*). Et, d'ailleurs, Flandrin, en bon « classique », purge l'épisode en question de toute note qui contreviendrait au « Beau idéal ». Le spectateur n'y verra pas les yeux cousus des pécheurs évoqués par Dante (« un fil d'acier perce et coud leurs paupières, ainsi qu'on fait à l'épervier hagard pour le contraindre à se tenir tranquille », *Divine Comédie, Purgatorio*, chant XIII, vers 70-72). Le « romantique », lui, opte pour *L'Enfer* et, en matière d'épouvante ou de laideur, il a l'embarras du choix, le damné étant puni, selon le principe de la mimesis (ou comme le dit Dante, la loi du talion), par où il a péché (« La rigide justice [...] tire un moyen du lieu où [on a] péché », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXX, vers 70-71). Les supplices y sont donc aussi variés que les crimes... Un tel qui a suscité la sédition du fils contre le père est décapité :

Ayant disjoint deux êtres si unis,
Je porte, hélas, mon cerveau séparé
De son principe, que ce tronc renferme ;
Ainsi s'observe en moi le talion.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 139-142)

Tels autres, qui se sont écartés de la « vraie foi », sont « schismatisés » (comprendre coupés en deux par le milieu) :

[...] un démon
Nous schématise au tranchant de l'épée,
Puis nous remet chacun dans cette file,
Quand nous avons bouclé la triste route :
Car toutes les blessures se referment
Avant que l'on repasse devant lui.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 37-42)

Si les deux extraits ci-dessus n'ont pas été peints – on conçoit mal comment ils auraient pu l'être sans verser dans un certain ridicule –, nos artistes ont finalement trouvé pire encore : l'anthropophagie (Gianni Schicchi ; Ugolin). Le traitement plastique du sujet prenant forme d'oxymore avec William Bouguereau [page 19] qui associe le paroxysme de l'horreur (un damné égorgé par morsure) et la perfection formelle des corps vus de strict profil se développant selon un rythme circulaire très abstrait. Mais, au-delà du sensationnel, des images-choc hélant le visiteur des Salons de peinture, la *Divine Comédie* ne revêt-elle pas une dimension bien plus subversive du fait du narrateur même : Dante en personne ? Que le spectacle soit affreux, soit. Mais que le grand homme perde de sa dignité, et qu'il entraîne, par procuration, le lecteur dans ses mauvaises

passions, voilà qui n'est pas admissible. Or le cheminement du visiteur de l'Enfer s'apparente par bien des aspects à une chute morale. Il y a d'abord la curiosité excessive du narrateur. Dante avoue à plusieurs reprises être dévoré par l'envie d'en voir un peu plus (« Ces gens qui gisent au fond des sépulcres, ne pourrait-on les voir ? Tous les couvercles sont relevés, et nul garde n'y veille », *Divine Comédie, Inferno*, chant X, vers 7-9). Pire, il prend goût à ce spectacle et en redemande (« J'aurais très grande envie, maître, lui dis-je, de le voir enfoncer dans le bouillon avant que nous soyons sortis du lac », *Divine Comédie, Inferno*, chant VIII, vers 52-54). Et, finalement, parvenu au plus profond de l'Enfer, Dante perd toute humanité. De ses mains, il torture un damné récalcitrant :

Alors je l'empoignai par l'encolure
En lui disant : il faudra te nommer,
Ou pas un poil ne reste là-dessus !
[...]
Déjà du poing je tordais ses cheveux
Et en avais arraché plusieurs mèches
Tandis qu'il aboyait le front à terre.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXII, vers 97-105)

Le rachat à venir (au Paradis) justifie cette faillite morale de Dante dans le texte de l'Enfer, mais la peinture ressortissant aux arts de l'espace et non à ceux du temps, le divin poète y reste à jamais compromis. Dante personnifierait-il la figure du anti-héros ? À ce stade de la discussion, notre lecteur saisit mieux pourquoi la *Divine Comédie* ne fut jamais peinte en grand format avant Delacroix. Lequel Delacroix frappe fort, puisqu'il interpole une scène de cannibalisme à venir dans un épisode (la traversée du lac entourant la ville infernale de Dité) qui n'en comportait pas [page

24]. Ce que Géricault, pourtant autorisé par les faits, renonçait à montrer dans *Le Naufrage de la Méduse* au Salon précédent (1819), Delacroix le jette littéralement à la face du spectateur en 1822 : le motif de l'entre-dévoration visible dans l'angle inférieur droit, se situe exactement à hauteur de regard du public. Ce morceau d'une violence inouïe est d'autant plus visible que, dans cette partie de la composition, la barque du plan médian semble pivoter, creusant légèrement la perspective et, par ricochet, détachant davantage ces deux cannibales du reste du tableau. Isolées sur le bord inférieur de la toile, les deux têtes passent presque en hors champ. Par un volontaire manque d'à-propos, Delacroix s'en sert comme d'élément de liaison entre espace virtuel de l'image peinte et espace réel du spectateur. Oui, il y eut bien une part de calcul dans le choix que fit Delacroix en faveur de Dante pour son unique tableau envoyé au Salon cette année-là. Il jouait alors son va-tout (« c'est un coup de fortune que je tente » écrivit-il). L'*Inferno* s'avérait à la fois scandaleux par son contenu et, simultanément, du fait même de son statut dans les humanités, avait valeur de garde-fou. Avec la *Divine Comédie*, Delacroix savait précisément jusqu'où ne pas aller trop loin dans la provocation.

L'œuvre de Dante constituerait donc la pierre angulaire d'une vision renouvelée de la tradition, une tradition non plus comprise comme un corpus de règles à respecter tel qu'il en allait jusqu'alors, mais s'apparentant, au contraire, à une succession d'écarts avec les règles. La tradition de la rupture était née. 78 ans plus tard, sous les doigts de Rodin cette fois, Dante (devenu *Le Penseur*) et sa *Divine Comédie* seraient la source d'une autre œuvre marquante de l'histoire de l'art : *La Porte de l'Enfer*, grande attraction du pavillon du pont de l'Alma en marge de l'Exposition Universelle de 1900. Entre-temps, le poète florentin et son œuvre (qu'il s'agisse de la *Divine Comédie* ou de *Vita nova*) étaient devenus le pain quotidien des plasticiens, pour le meilleur et pour le pire.

Le meilleur pourrait être les préraphaélites anglais et, au premier chef, Dante Gabriel Rossetti, peintre, poète (et traducteur de *Vita nova*). De ce côté-là de la Manche, il n'existe pas de solide tradition de pratique du tableau d'histoire et c'est plutôt la veine sentimentale du corpus dantesque qui a la faveur des artistes. À travers les amours malheureuses de Dante et Béatrice (ou de Paolo et Francesca), Rossetti et les siens parviennent à marier peinture de genre et poésie, hybridation inconnue des Français. Le pire, ce serait les tableaux à effet tirant le regard du spectateur à eux par le spectaculaire. Gustave Moreau s'était ému du succès rencontré par les illustrations de Gustave Doré pour la *Divine Comédie* : « Le Dante par Doré, chef-d'œuvre d'un allumeur de quinquets de la Porte Saint-Martin ou d'un machiniste de la Gaîté » (*Écrits*, 1862). Il ne croyait pas si bien dire. Pour forcer le sort et parler à un public non-savant, les peintres d'histoire abuseraient des machines de théâtre tel le chausse-trappe auquel, le premier, Doré avait recouru. Le peintre de Salon goûte à l'excès les sujets limites, ceux des derniers chants de l'*Inferno* où le crescendo dans l'horreur atteint son point culminant. Et pour l'illustrer, quel meilleur exemple que l'immense *Dante et Virgile dans le 9^e cercle de l'Enfer* envoyé par Doré au Salon de 1861 [page 24] :

[...] je vis deux gelés dans un seul trou,
 Le chef de l'un coiffant le chef de l'autre :
 Et, comme on mord le pain quand on a faim,
 Celui du haut mit dans l'autre ses dents
 Là où la nuque s'attache au cerveau.
 (*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXII, vers 125-129)

Synopsis



Caricatures de *Dante* de Godard.
Collection particulière.
Caricatures of Godard's *Dante*.
Private collection.

ACTE I

Une place publique à Florence.

La ville est déchirée par une guerre entre Guelfes et Gibelins. Tandis que le Collège du peuple se prépare à nommer un prieur qui devra apaiser les tensions, Simeone Bardi révèle à son ami le poète Dante – de retour dans la cité – qu’il s’unira bientôt à celle qu’il aimait secrètement : la belle Béatrice. À ces mots, Dante, épris de la même jeune fille, réprime son émotion. Après le départ des deux hommes, Béatrice entre, suivie de sa confidente Gemma : elle lui avoue sa tendresse pour Dante, qu’elle croit pourtant ne jamais revoir. La foule sort du palais. On annonce que le Collège du peuple nomme Dante chef suprême de la ville. Béatrice tressaille à ce nom, tandis que Dante, paraissant, s’apprête à refuser cet honneur. La jeune fille s’avance alors et lui redonne confiance : « Pour être aimé, fais ton devoir. » Cet aveu ambigu inquiète Bardi, tandis que le peuple acclame son héros.

ACTE II

Une salle du palais des Seigneurs, à Florence.

Bardi fulmine de rage contre Dante. Gemma vient alors lui demander de renoncer à la main de Béatrice. Et quand il veut la chasser, lui disant qu'elle ne sait pas ce qu'est la jalousie, elle avoue qu'elle se consume aussi

d'un amour non partagé : son cœur est épris du même Dante dont Béatrice est aimée. Ils s'éloignent tout deux ; Béatrice paraît, qui a tout entendu, cachée derrière une tapisserie. Ces paroles de haine et cet aveu de tendresse la décident à renoncer à Dante. Le jeune homme entre justement. À Béatrice qui le repousse, il redit toute sa passion. Submergée par l'émotion, la jeune femme finit par se laisser vaincre. Paraît alors un groupe de Gibelins et de Guelfes suivi de Bardi. Charles de Valois est entré dans Florence et proclame l'exil de Dante, tandis que Bardi condamne Béatrice à finir ses jours dans un couvent.

ACTE III

Le Mont Pausilippe. À gauche, un tombeau creusé dans le roc, ombragé de lauriers roses.

Alors que des groupes de paysans dansent au son d'instruments champêtres, un vieillard désigne à un groupe de jeunes écoliers venus de la ville le tombeau de Virgile. Tous l'ornent de palmes et de couronnes en chantant une hymne à sa gloire. Ils s'éloignent, le jour baisse lentement. Dante paraît, gravissant la montagne avec peine, épuisé et l'âme brisée. Il adresse à Virgile une ultime supplique : qu'il lui donne l'inspiration pour retrouver la gloire, en lui dictant le poème idéal. Il retrouvera ainsi l'estime de Béatrice. Ses yeux se ferment de fatigue, et tandis qu'il s'endort, le tombeau s'ouvre lentement ; Virgile en sort, couronné de lauriers. Dans une vision sublime et terrible à la fois, il fait voir à Dante l'Enfer – où voisinent notamment les âmes déchues d'Ugolin, de Francesca et Paolo – puis le Paradis. Une ultime vision céleste laisse voir Béatrice entourée d'anges : que Dante achève son œuvre, et elle promet l'union des deux amants.

ACTE IV

PREMIER TABLEAU

Même décor qu'à l'acte précédent.

Dante est réveillé par des chants de pâtres. Enivré par son rêve, il est décidé à retrouver Béatrice. Suivant les indications de Gemma, Bardi arrive alors et confie son repentir : la jalousie a fait place au remords. Il propose d'emmener Dante dans le couvent de Naples où Béatrice est enfermée. Dante pardonne à celui qui lui rend le bonheur. Ils partent.

DEUXIÈME TABLEAU

À Naples. Le jardin d'un couvent.

On voit passer Béatrice parmi les religieuses, pâle et se soutenant à peine. Elle confie à Gemma, venue la visiter, que sa mort semble prochaine. Elle se ressaisit pourtant lorsqu'on annonce la visite de deux hommes en qui elle espère retrouver Dante. C'est bien lui qui s'avance, suivi de Bardi. Les deux jeunes gens s'enivrent des mêmes paroles d'amour qu'ils avaient partagées à Florence. Mais la souffrance a trop altéré la santé de Béatrice, qui subitement défaille. Malgré l'empressement de Gemma et de Dante à la secourir, ses yeux se ferment pour la dernière fois, après avoir fixé le ciel. Elle expire en redisant les douces paroles que Dante avait entendues en rêve. Désespéré, il entend néanmoins les mots consolateurs de Gemma et se redresse, comme illuminé : « Oui ! je dois vivre encor ; je dois chanter pour elle ! Dieu l'a faite mortelle, moi, je veux l'immortaliser ! »

Godard's *Dante*

Gérard Condé

The immediate appeal exuded by the works of Benjamin Godard contrasts with the portrait Alfred Bruneau sketched, after the composer's premature death, of an artist standing apart from the dominant trends:

This sort of voluntary exile, this refusal to participate in any intellectual communion had made him terribly melancholic. Always dressed in a long, sad black frock coat, he walked past in the street, his tall figure stiff, his head held high, staring around him, like certain anguished, tortured young priests. His automatic gait, his jerky movements, his lean silhouette, his bony, ravaged, sparsely bearded face, his thick hair escaping from under his hat, made passers-by turn round in their tracks, at once intrigued and disturbed by this singular, sombre man.

(*Gil Blas*, 11 January 1895)

Godard prided himself on never having opened a score by 'ce bon monsieur Wagner', as he called him. His masters were Beethoven, Schumann and Mendelssohn; he wished for no others. In the 1880s and 1890s, when Wagnerism was setting the Parisian intelligentsia afire, his aesthetic orientation appeared scandalously reactionary.

Despite superior gifts and solid studies of harmony and counterpoint at the Paris Conservatoire in the class of Napoléon-Henri Reber, he twice failed to win the Prix de Rome; subsequently, once his father's failing fortunes made it necessary for him to earn a living from his music, his output accelerated at an increasingly frantic rate, giving his contemporaries the image of a talented musician who dilapidated his resources, swept along by a prolixity he had no compunction about indulging, lacking lofty artistic rigour as conceived by the disciples of Wagner or César Franck: why make things simple when you can make them complicated? In fact, the principal quality of the music of Benjamin Godard, in his numerous vocal works, his études for piano, his chamber music, his concertos, his operas and his symphonies, is to offer the listener attractive melodies with well-defined rhythms, harmonised without ostentatious sophistication (though more subtly than it may appear on the surface), within formal structures that are easily intelligible and generally (but not wholly) predictable. A Mozartian ideal, in the end, of the kind preached by Gounod at the time in the desert of the Wagnerian salons. Godard is a composer of the 'limpid line', like Massenet, who, in *Mes souvenirs*, did not shrink from evoking 'that dear and great musician, who was a true poet from childhood onwards, from the first bars he wrote! Who does not recall that masterpiece *Le Tasse* [Tasso]?' The latter, a *symphonie dramatique* awarded a Prix de la Ville de Paris, had established Godard's reputation in 1878. The resurrection of the work, generally considered the finest he wrote, is still to be programmed, but has now been made possible by the recent rediscovery in the United States of the full score, long assumed lost. Such is not the case with *Dante*, inspired by the life of another Italian poet and given its first performance on the stage of the Opéra-Comique on 13 May 1890.

The generally favourable public reaction contrasted with the almost unanimous severity of a press corps that believed itself empowered to judge according to Wagnerian criteria; we must therefore take their comments with some degree of caution. Maybe the cast was not up to the serious demands of the score. According to Arthur Pougin in *Le Ménestrel* dated 18 May, Cécile Simonnet (the radiant creator of the role of Rozenn in *Le Roi d'Ys*) struggled with the tessitura of Beatrice, rather too high for her, and was consequently too often drowned by 'the fury of an undisciplined orchestra'; the tenor Étienne Gilbert, who possessed a powerful top register, tended to shout rather than articulate; while the baritone Paul Lhérie acted like 'a traitor in a melodrama with exaggerated body movements, eye-rolling and excessive gestures'. And all this was surpassed in its turn by the ludicrous staging ...

The dedication of the score 'au Maître Ambroise Thomas' is a deferential homage to *Françoise de Rimini*, the final opera of the composer of *Mignon*, performed to a lukewarm reception in April 1882. Whereas the libretto set by his illustrious predecessor showed in flashback (after a prologue that takes place in Hell) the love affair and death of Paolo and Francesca, placed in the historical context, that of *Dante* is based on romanced episodes of the poet's life borrowed from Boccaccio and the *Vita nova*. Allusion to the *Divine Comedy* (reduced to two of its three parts, *Inferno* and *Paradiso*) is limited to 'Dante's Dream', which occupies the last part of Act Three.

Camille Bellaigue, in the *Revue des deux mondes*, was unsparing in his criticism: 'a rash and pointless work; a work produced hastily and carelessly; unworthy, first of all and above all, of the formidable name it bears'. These misguided accusations derive from a simplistic conception of the poet's works and personality that is summed up in what French writers all too often mean by 'dantesque'.¹ For all its unfathomable pro-

fundity of thought and its giddy overall conception, the *Divine Comedy* is rich in familiar details and remains a masterpiece on a human scale. The pride of the author, chosen to traverse Hell, where none has descended since Christ, and then, without any precedent, to climb the mountain of Purgatory right up to the highest sphere of Paradise, where he will leave the reader on the margins of a vision that defies all description, would be unbearable if this fiction did not contain an extremely touching strain of conscious naïveté and a delightful, playful complicity. To be sure, the libretto by Édouard Blau (assisted by his regular collaborator Simone Arnaud) takes liberties with what we know of the historical reality, but no more than Dante himself in his poem, and one may content oneself with appreciating its legitimacy from the sole viewpoint of musico-dramatic pertinence.



AN OVERVIEW OF THE SCORE

Introduced by a brisk chromatic progression, the opening chorus, 'straight-forward, very lively and with agreeable dialogue' (according to Ernest Reyer), 'very dashing, full of movement and warmth' (Arthur Pougin), 'full of energy and accent' (Victorin de Joncières), plunges the listener into the midst of the struggles in Florence between the Guelfs and the Ghibellines. The harangue that marks the entrance of Dante himself, deliberately tense in its vocal writing, is based on Boccaccio, but is equally inspired by the conflicts that had divided France since 1870 ('La

¹ That is, appalling, terrifying, the reference being exclusively to the popular perception of Dante's *Inferno*. (Translator's note.)

Patrie est en deuil’): ‘There are striking analogies between the public life of Florence in the Middle Ages and our own public life’, observed the critic of *Le Figaro* with an allusion to General Boulanger.² The poet’s speech to his fellow citizens (‘Le ciel est si bleu sur Florence’) in the form of a cantilena in 9/8 accompanied on the harp, with a luminous, tranquil character contrasting with what has gone before, suddenly grows impassioned then regains its calm, as often happens in the *Comedy*. One realises that the role has been allotted to a light, fairly penetrating tenor voice, which on reflection is better suited to the fiery personality of the young Alighieri than the stereotyped solemn baritone that Joncières would have preferred:

If he is given a different appearance from the one we are used to seeing in pictures, with his austere physiognomy, his clean-shaven face, his hood and his long robe, he is no longer Dante.

The people and the party leaders are no less divided when they enter the Palazzo della Signoria to elect the new Prior. The dialogue between Dante and Simeone Bardi, Beatrice’s fiancé, might have come from *Werther*, so similar are the situation and the characters. Is this sheer coincidence, given that Massenet’s opera, finished in 1887, was still unpublished and unperformed? Not quite, since Blau had worked on both librettos. The words of Bardi’s arioso (‘On ne saurait quelles choses lui comparer’) are inspired by Sonnet XV of the *Vita nova*. The baritone at once admits that ‘to portray her adequately, O poet, would require your language’. Here is a fluid, expressive inspiration, shorn of all superfluity, whose

long concluding high G flat (on ‘s’envoler’) was intended to guarantee the baritone his ovation. The dialogue continues, and, after a pathetic *a parte* from Dante, Bardi departs, accompanied by the same incisive, implacable motif with which he made his entrance; a motif that is also ambivalent, characterising Bardi while at the same time preparing us for the despair to which Dante, now alone, will give free rein.

At the age of twenty-three, what does future glory matter to the poet when he is faced with losing Beatrice? His aria is in two sections: the first, introverted, obsessional, deeply melancholic, hovers perpetually around the immutable A in the bass, while the second, more agitated, more vehement in its vocal writing, expresses his decision to reconquer his fair beloved. Dante has only just left the piazza when Beatrice and her confidante Gemma (the poet’s future wife) emerge from the chapel. A pastoral colour (‘The accompaniment is exquisite with its intermittent rhythm, which suggests the beating of two doves’ wings’, to quote the apt description of Joncières) and a naïve musical inspiration give their dialogue a dignified, sensitive tone that delineates the characters more surely than any stage action: Beatrice confesses that she would prefer to cross this threshold in a shroud because she must renounce Dante, the gentle companion of her childhood games, which she recalls with contagious emotion. All of this sorts ill with the portrait that Dante has left us of Beatrice in his writings; but given that he barely spoke a word to her in his lifetime, did he not take greater liberties by beatifying her in his works and inventing abundant dialogues with her?

The *coup de théâtre* that closes the first act ventures still further into fictional territory: Dante, elected by his fellow citizens despite not being a candidate, invokes his dreamy nature – to which his high-flown vocal line attests – in an attempt to refuse, and the increasingly vehement supplications of the crowd and the patriotic urging of Bardi ‘Pour être

² Georges Boulanger (1837-91), military man and populist politician who had come close to provoking a coup d’état in 1889. (Translator’s note.)

grand, fais ton devoir!’ (To become great, do your duty!) only make him admit his weakness. The appearance of Beatrice and her arguments, progressing from enveloping tenderness to ardent firmness (‘To be *loved*, do your duty!’), make up his mind for him, while simultaneously opening the eyes – as in *Werther* – of Gemma-Sophie and Bardi-Albert, who exclaim ‘Il l’aime encore!’ (He still loves her). This wholly imaginary scene nonetheless derives a certain justification from the initiatory (not to say preachy) role that Dante assigns to Beatrice in the other world. ‘Nothing could be more vulgar than Dante’s patriotic song accepting power’, deplored Bellaigue, perhaps misled by the singer’s performance, for the motif is resilient rather than banal. The Florentines swear to be ‘for ever joined in fraternal embrace’, a passage that prompted Reyer to write: ‘Thus ends the first act, with a vigorously rhythmic accompaniment of trumpets, drums and cymbals’; later on he praised ‘the rich sound produced by the orchestral accompaniment and the voices’.



When the curtain rises on the second act, the sombre, threatening motif of Bardi (on which the Entr’acte is based) has already installed a sinister atmosphere: ‘How the sky has darkened!’ exclaims Simeone, before confessing: ‘It is not only above our heads that all is dark: ah, it is within me!’ The false friend counts on the arrival of Charles of Valois in Florence to chase Dante from the city, but does not know where he stands with Beatrice; he recalls, note for note, the words she had sung earlier (‘Va sans regret ...’), which now obsess him. A simple recitative would not have carried sufficient weight to convey the fact that this scene contains all the seeds of the drama to come. Hence a recurrent element, more memorable to the ear (‘Qu’on ouvre à l’étranger les portes de Florence’),

justifies the indication ‘Air’ in the score. Bellaigue’s allusion to an operetta-like chorus of conspirators (between the Entr’acte and the Air) suggests that this must have been cut subsequently. We will meet a reminiscence of it later on.

The duet between Bardi and Gemma was ‘favourably received at the premiere’, observes Pougin, who attributes its success solely to the talent of the mezzo, Jeanne-Eugénie Nardi. It is true that her obsessional, archaically tinged arioso ‘Si ma douleur est amère’, with its repeated descending lines, plays a prominent role in this number. The duet as a whole is introduced by a run on the clarinet, whose veiled timbre is enough in itself to modify the atmosphere radically, and which will recur later. An extended piece with accents of a slightly forced vehemence (not least in the interventions of the baritone), it offers a remarkable progression to the point where the protagonists’ vocal lines interweave as each insists on his or her point of view. They finally have the happy idea of leaving the stage, making way for Beatrice who has heard everything ... In her desperation, she seeks comfort in a *romance*. A *romance* in 1890 (or indeed, if you will, in 1288)? A subtler choice than it might seem, intended to make the listener sense a link between a backward-looking musical inspiration and the yearning evocation of what should have been but never will be. It is worth noting that, aside from its flowing character and its 6/8 pulse, ‘Comme un doux nid’, with its discreet expressive refinements, has nothing in common with the prototype of the classic non-modulating *romance* in identical strophes concluded by the obligatory *sanglot* or sob.

‘The languishing, but very passionate duet’ (Reyer) in which Beatrice yields without much resistance to Dante’s egocentric arguments (‘C’est me prendre mon génie que me ravir ton amour!’ – To deprive me of your love is to rob me of my genius!) moves forward without *longueurs*,

then soars into a breathless lyrical peroration whose quality was underlined by both Pougin and Bellaigue. The contrast is all the more striking with the beginning of the finale, which Reyer admired for its ‘air of sophisticated comedy and the details of the orchestra’. Although things start to go downhill with the entrance of Bardi, still accompanied by his motif and whose words are punctuated (as was already the case in his duet with Gemma) by noisy bass figures (dotted rhythms and octave triplets), it is above all the ensemble in 6/8 time (‘C’en est fait’), suspending the action, which has a formulaic feel to it; Godard apparently shortened it after the dress rehearsal. Dante’s renewed outburst, the return of the chorus’s mocking remarks, the announcement of the poet’s banishment, his vain attempt to make Beatrice go back on the promise that has been forced from her, set the action moving again before the curtain falls.



Clearly, the high-spirited (danced) Tarentelle that opens the third act (‘well modulated and prettily orchestrated’, conceded the ferocious Adolphe Jullien in the *Moniteur universel* of 19 May, while Reyer heard in it a reminiscence of the opening of *Les Troyens*) is intended to clear the spectators’ heads and divert them from the drama they have just witnessed, the better to immerse them in another one. The noble melody of the Old Man introduces the patriarchal note that prepares the arrival of the students come to honour Virgil’s tomb with a fervent ode, performed to the sound of flutes and harps (an agreeable, consciously naïve section cut after the dress rehearsal). As the musical style thus grows more elevated by degrees, the worshippers of the Latin poet will make way for one more illustrious than themselves: Dante, ‘clad in his historical costume’, addresses a fervent prayer to his master to grant him inspiration

for the masterpiece he dreams of. The Invocation (‘Ô maître, lève-toi’) is vocally unremarkable. It is, rather, the sobriety of the declamation, the orchestral and harmonic colour, and still more, perhaps, the grim beauty of the sombre arioso from which it emerges that explain its impact. And that was indeed Godard’s intention.

Then, like Rinaldo in the gardens of Armida, Dante falls asleep, and sees in his dreams what he has exhausted himself trying to imagine. The music grows simpler and darker, then swells to a triple *forte*: Virgil emerges from his tomb, a device that, with the appropriate lighting, ought to show the spectator that the most hackneyed operatic conventions are by no means the least effective. It was difficult, though, to have Virgil speak in the ‘voice weakened by a long silence’ that Dante attributes to him; Godard opted for the ghostly regularity of a slow waltz in dark hues suggesting music from beyond the grave.

What follows was rejected all the more unanimously because, the technical resources being insufficient, the scenes from the *Inferno*, which had already been substantially pruned of episodes that might perhaps have rested the ear, were performed with the curtain lowered. According to Joncières, ‘amid the din of the orchestra – more discordant than terrifying – we hear the howls of the damned. I confess that these *chromatic scales*, these chords of the *diminished seventh*, these clashing dissonances, these deafening sounds from the brass and percussion instruments fatigued me more than they moved me’. Our ears will judge quite differently; and, more judiciously than his colleague, the Berliozian Reyer describes a ‘searing symphony, with strident, brassy chords and sombre chromatic scales, which gives so frightening, so terrible an idea of the torments of Hell’. Ugolino the famished cannibal, and then the hapless lovers Paolo and Francesca, conjure up music appropriate to their situation. Then Heaven is illuminated. All things there must be in such perfect

order that a note in the score enjoins chorusmaster and conductor to prevent the performers from hurrying the semiquavers that follow the triplets in an unchanging rhythmic figure marked *crescendo/diminuendo*. The idea is a fine one, but ‘the persistence of the rather ponderous rhythm that accompanies the heavenly choir, interrupted by the vision of Beatrice, gives this number a character much odder than it is genuinely religious’ (Reyer), for these ‘overwhelmed and overwhelming chords in a breathless rhythm’ seem to Bellaigue ‘as contrary as can be to any illusion of beatitude and serenity’. This judgment is doubtless acceptable on a short view, but is nevertheless lacking in perception, for if one considers the rhythmic effect within the overall context of Dante’s dream, it appears as the necessary counterweight to the violence of the scenes from the *Inferno*. Joncières describes the ensuing scene: ‘Beatrice appears in the midst of the clouds: she murmurs an indecisive melody, accompanied by a violin motif to which M. Godard has attached I know not what significance, for it will recur with singular insistence at the young woman’s death in the fourth act. This sliding motif, on the violin’s E string, is like a sort of plaintive mewing, of which the effect is really not felicitous.’ The effect is unusual because of the difficulty of achieving precise intonation on these intervals; but Godard, a consummate violinist, knew what he wanted: a sense of fragility on the point of snapping.



The Prélude to the fourth act takes up the solo violin motif associated with Beatrice. The first tableau, which features Dante’s awakening from his dream, still full of wonder, the entrance of Bardi stricken with remorse and resolved to restore Beatrice to him, and their decision to hasten to Naples and rejoin her at the convent to which she has retired, lacks

neither Virgilian freshness (at the start) nor animation (later on), but it was omitted at the Opéra-Comique, so that the act opened directly with ‘the poor recluse in a low-cut white dress, bare-armed, her hair flowing loose, as is appropriate for an operatic heroine who is about to die’ (Joncières).

After an Interlude to cover the set change, which may be regarded as a symphonic poem of the soul, without a precise subject, we witness the procession of nuns to the sound of a gentle march in triple time and listen to Gemma’s moving solo, cast in the form of a *romance*, ‘Au milieu de vous, dans ce monastère’. Jullien thought the latter was ‘obviously written with an eye to the salons’, but it adopts rather the tone of the old *complaintes* (laments), in which the simplicity of the vocal line paradoxically enhances the pathetic nature of the subject.

The two women then sing an airy duet revealing the tender rapport between them and gradually mounting in tension. The text of the prayer sung by Beatrice, now alone on stage (‘De l’éternel sommeil’), is so conventional in expression that the composer did his best to use it to show off the singer’s dramatic qualities; the result is a number whose vehement intensity seems ill assorted with the character, but which is very well carried off. ‘There are graceful details in the scene where Gemma announces to Beatrice that two strangers have arrived’, admitted Adolphe Jullien, admiring the rhythmic, melodic and instrumental flexibility that makes it so full of life and that culminates in the meeting of the lovers. The quartet that resolves their relationship, shaken by unsettling drumrolls, is more ambiguous in expression than one might have expected. Left alone, the poet and his muse launch into a duet that skirts the abyss of mawkishness without ever quite falling into it. One understands why it was encored. The final scene, in which Beatrice breathes her last, sees the return of the three-note motif, introduced by a quotation of the plain-

chant *Dies irae*, and a reminiscence of the characteristic rhythm that accompanied the Heavenly Chorus.

Having come to the end of this survey of the score, one feels that its almost unanimous rejection by the critics – or, at any rate, their often contradictory attitude – is explained less by the absence of qualities in the work than by its contemporary context, with which those qualities were out of step. Eugène de Solenière (*Notules et impressions musicales*, 1902) probably gives us the key to the enigma:

Godard was, above all else, not of his own time ... he was a dreamer, a belated Romantic, a man of introverted emotions with expressive naïvetés and what one might call modesties of style; he had the sincerity of simple feelings, the candour of a clear line of thought amid the anxieties of his nervous pessimism.



Costumes for Dante and Beatrice (Act I). BnF, Paris.

Costumes pour Dante et Béatrice (acte I). Bibliothèque nationale de France.



Costumes for Bardi and Gemma (Act I). BnF, Paris.

Costumes pour Bardi et Gemma (acte I). Bibliothèque nationale de France.

A spectator's viewpoint

Pierre Véron

(article from *Le Charivari*)

I need hardly tell you that the epithet *comic*, which remained attached to the name of our second musical theatre, has long since been no more than an antiphrasis. In days gone by, if anyone had introduced Dante onto its stage, the librettist would have felt obliged to make the gloomy Alighieri smile, at least, if not laugh. But those were other times and other poetics. M. Blau has not thought for a single moment of lighting up the face of the ardent and sombre Guef. It is well understood that we now have two Operas. The second is of smaller dimensions, that is all. Which does not mean that, often enough, its labours are not as artistic as those of the other one. Far from it.

M. Blau, then, has written the scenario for a lyric drama. If ever he had had any impulse towards gaiety, his composer's past would have called him to order. M. Benjamin Godard is an austere fellow who has never lost his frown, be it in the treble clef or the bass. So let us have Dante by all means, even though the hero, in certain respects, seems to me designed somewhat to discourage anyone else from writing poetry about him. People are always speaking of the tender and inconsolable lover of Beatrice. They forget to add that this despairing soul ended up getting married, just like an out-and-out bourgeois, and that, though he may not have always lived happily ever after, he did have lots of children.

But, as you may well imagine, it is not Dante the paterfamilias that the work of MM. Blau and Godard portrays. Only operetta could have permitted itself to show the author of the *Divine Comedy* surrounded by young kiddies clamouring 'Papa!' at the top of their voices. At the Opéra-Comique, it is Dante the elegiac, Dante the lover who appears. And, as one might expect, he is escorted by Beatrice. The scion of the Portinari family and her bard have already been employed in the theatre many a time. I shall not draw up pointless statistics. I shall refrain from providing a superfluous list of names. If I remind you of the facts, it is to convey to you that there was nothing terribly new you could be told about this tender duo. At the most, it could be given a new spin by means of form. M. Blau has, moreover, added a quasi-fantastical element to his *Dante*. A whole tableau of transformations is dreamt up by the hero, whom the proximity of Virgil's tomb has plunged into an inspired hallucination. Now let them tell us that suggestion and hypnotism are modern inventions! I shall add, without going into a detailed analysis of the scenario, whose limited plot twists you can guess for yourself, that it gives the composer sufficient opportunities to prove his talent. These opportunities are, in general, of a uniformly pathetic nature. This is the defect of the libretto, or rather of the very personage who inspired it and whom no one ever mistook for a light entertainer. Yet the period that unfolds before us was the most eventful one in his life. We see him, in turn, mixed up in the struggle between the Guelfs and the Ghibellines, pleading his suit with Beatrice (unfortunately engaged to marry someone by the name of Bardi, whom she does not love), then conferring with the aforementioned Virgil, and finally witnessing the sudden demise of his beloved. And now let us get on to the music.

M. Benjamin Godard, to be sure, is no newcomer, but he has always seemed to me more gifted as a symphonist than as a dramatic

composer. This is, alas, a fault common to most of the young generation, who aspire to make instruments speak instead of voices, or at least louder than them. This is the prohibitive vice I found in his *Jocelyn*, which enjoyed so brief a career at the Opéra-Populaire du Château d'eau. In the new work, the creators have prudently opened a safety valve. An entire tableau, the section dealing with the meeting with Virgil, gives the symphonist ample scope. M. Godard has used that scope, indeed sometimes abused it, and one finds here orgies of sonorities to which my over-taxed ear will never become accustomed. But in the first two acts the melodist has not forgotten to light his lamp. He has not taken his independence so far as wholly to abjure the Wagnerian formula; lest he be anathematised by the young school, he has not allowed a single number to make a clean break before the next one. But it is easy to perceive, through the meanders of the continuous melody, here the outline of a verse song, there the trace of a romance or a duet. And often the inspiration flows most spontaneously.

It is M. Gibert who plays Dante. An arduous undertaking, of which he acquits himself conscientiously and with goodwill. M. Lhérie is Bardi, the poet's rival for Beatrice. He does his best, but one understands why Beatrice prefers the other fellow. The voice of M. Taskin as Virgil is no voice from beyond the grave, but a voice that is very much alive and vibrant, I assure you. M^{lle} Simonnet gives Beatrice the requisite grace and charm. Furthermore, she still has the subtle way with words that the *dilettanti* have so often appreciated and applauded. It is unnecessary to add that Danbé's orchestra performed with its impeccable bravura. The staging was appropriate to the circumstances. Thanks to the revisions that have been carried out, the infernal visions have acquired a suitable degree of picturesqueness, without being all that terrifying even so. In short, honour is satisfied. As to making an accurate prediction

of what the work's longevity may prove to be, that is a tricky job, which I shall hand over to some prescient somnambulist.



Raphael, *Parnassus*, 19th-century copy.
Private collection.

Raphaël, *Le Parnasse*, copie du XIX^e siècle.
Collection particulière.

Dante and nineteenth-century music

Hélène Cao

‘When the poet depicted Hell, he depicted his life.’
(Victor Hugo, ‘Après une lecture de Dante’, *Les Voix intérieures*, 1837)

After being set to music by the madrigalists of the late Renaissance, Dante entered a purgatory from which he was not to emerge until the early nineteenth century. In 1805, Nicola Zingarelli’s *Canto XXXIII di Dante* inaugurated a long series of compositions based on the works of the Florentine writer. Nevertheless, only a part of his œuvre appealed to the Romantic sensibility: composers almost always chose the *Divine Comedy*; and in that *magnum opus*, their preference went to the *Inferno*, from which they most often extracted the tragic love story of Francesca da Rimini (Canto V).



DANTE, HERALD OF ROMANTICISM

Composers neglected Dante the political exile (the writer had to leave Florence for ever in 1302, after the Black Guelfs seized power). Nor did they pay any attention to the philosophical speculations he took up as an antidote to the death of Beatrice: though deeply moved by the idea of love thwarted by death, they set aside his passion for total knowledge, a

theme they associated more readily with Faust. This view of things had its consequences for the way they perceived Beatrice. In 1837, Liszt wrote of the *Divine Comedy*:

In that immense, incomparable poem, there is one thing that has always singularly shocked me, namely the fact that the poet conceived of Beatrice not as the ideal of love, but as the ideal of knowledge. I do not like finding in that lovely transfigured body the mind of a learned theologian, explaining dogma, refuting heresy, expatiating upon mysteries. It is not by reasoning and demonstration that woman reigns over the heart of man; it is not her role to *prove* the existence of God, but to make man sense it through her love, and to draw him after her towards heavenly matters. Her power lies in feeling and not in knowledge: the loving woman is sublime; she is man’s true guardian angel.

Thus, a sister to Goethe’s Gretchen, Beatrice became another incarnation of ‘the eternal feminine’.

Dante’s descent into Hell was an obvious source of fascination to an era captivated by the supernatural, eager for spectacular tableaux that could justify harmonic and orchestral innovations. But the taste for the picturesque was accompanied by a questioning of the destiny of the world and of humanity, a fear of the unknown and of what the future might hold. This existential anguish, which may be sensed in the operas of the time, is still more perceptible outside the theatre. It was not by chance that Gustav Mahler originally named the finale of his First Symphony (1888, revised 1893-96) *Dall’Inferno al Paradiso* and described it as ‘the sudden despairing outburst of a deeply wounded heart’ (the composer later deleted these annotations). Moreover, the trajectory from

Hell to Heaven was likened to the quest for the ideal, with Dante as the embodiment of the Romantic artist, as witness the last lines of Victor Hugo's 'Après une lecture de Dante':

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré!
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,
Vous nous montrez toujours, debout à votre droite,
Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit: Continuons.¹

As to the religious dimension of the *Commedia* (it was Boccaccio who added the adjective 'divine', absent from the original), it answered the need for a spirituality on the fringes of official dogmas, echoed by the *Magnificat* that concludes Liszt's *Dante-Symphonie* (1856-57) and the *Laudi alla Vergine Maria* on the text of the final canto of the *Paradiso* that forms the third of Verdi's *Four Sacred Pieces* (1889-90).



THE DIVINE COMEDY, AN INEXHAUSTIBLE SOURCE OF INSPIRATION

Tanto gentile e tanto onesta, a piano piece by Liszt based on a sonnet from the *Vita nova*, is one of the few works that does not take its source in the

¹ Yes, that indeed is life, O inspired poet, / And its hazy path clogged with obstacles. / But, that nothing may be lacking on that narrow road, / You always show us, standing to your right, / The genius with his calm brow, his lucid eyes, / Serene Virgil who says: Let us go on.

Comedy, a few characters from which proved especially attractive to composers. Among these are Pia de' Tolomei (Canto V of the *Purgatorio*), who gave rise to four operas (one of them by Donizetti, in 1837), Ugolino della Gherardesca (Canto XXXIII of the *Inferno*) and, of course, Francesca da Rimini. The Pisan tyrant Ugolino provided the bloody horror that was so enjoyed at the period, since it was said – on the basis of a misinterpretation of a line in Dante – that he had eaten his own children. This sombre character inspired Zingarelli's *Canto XXXIII di Dante* (a work for four sopranos and string trio, now lost), the opera *Ugolino, oder Der Hungerturm* by Ignaz Xaver Seyfried (1821) and Donizetti's *Il conte Ugolino* (cantata for bass and piano, 1828). Dante appears in person notably in the present work by Benjamin Godard, Alexandre Massa's opera *Le Dante* (1868), the *mélodie* by William Chaumet *Dante au tombeau de Béatrice* (1877), and the symphonic poem by Max d'Ollone *La Vision de Dante* (1899). We may add to this list the opera of Ambroise Thomas *Françoise de Rimini*, in which Dante and Virgil, in Hell, witness the drama of Paolo and Francesca (1882).

Between 1804 and 1857 (the year Liszt completed his *Dante-Symphonie*), Francesca da Rimini inspired more than twenty operas in Italy alone (Carlini in 1825, Mercadante in 1830-31, Maglioni in 1840, etc.). The subject subsequently crossed national borders and was taken up in Germany by Hermann Goetz (1877) and in France by Marius Boullard (an operetta of 1876) and Ambroise Thomas. Although the existence of Francesca and her relationship with her brother-in-law Paolo are historically documented, the reality fell well short of the Dantean image of an absolute love, which thereby rises above sin. Francesca also offers us the image of an unfathomable grief, concentrated in the young woman's lament that has been so often set to music: 'There is no greater pain / than to remember the happy time / in misery.' Tellingly, Rossini

included these lines in Act Three of *Otello* (1816); sung by a gondolier, they give Desdemona a presentiment of her grim destiny.

Francesca, the only woman to speak in the *Inferno*, also crystallised the attention of composers because she appears in an episode possessing dramatic potential. When the Romantics brought the story to the operatic stage, they stamped it with the conventions of the period (the same may be said of the operas on Pia and Ugolino). Ambroise Thomas's score contains arias, ensembles and choruses, not to mention the predictable genre pieces (military music, a prayer, a ballet). The exception that confirms the rule is Rossini's opera, which refers to Dante in the context of an act where the composer departs from the customs of his time with remarkable boldness, abandoning the formal structures of *opera seria* for continuous discourse.



DANTE AND INSTRUMENTAL MUSIC

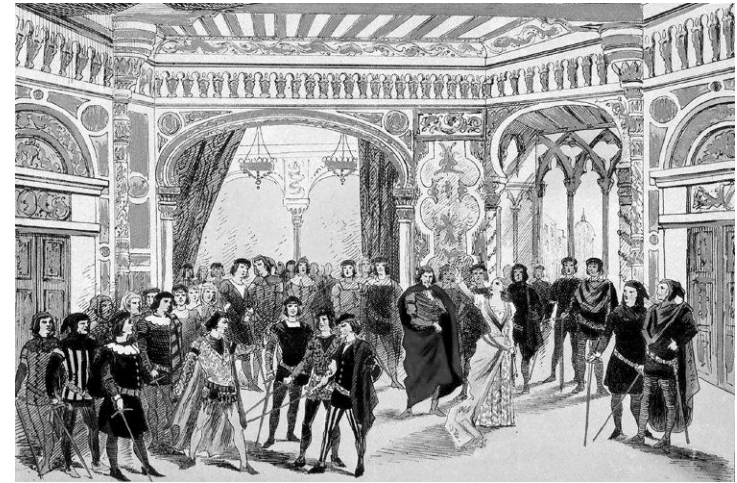
Composers adapted Dante's themes, but did not often set his verse to music. What is more, they placed him at the heart of their reflection on the poeticisation of music. In the second half of the nineteenth century, at the moment when the genre of the symphonic poem was being developed, Dante prompted the composition of numerous instrumental works. They are almost all forgotten nowadays, despite undeniable successes such as William Wallace's *The Passing of Beatrice* (1892). Tchaikovsky and Liszt have withstood the test of time. A few years after completing his 'symphonic fantasy' *Francesca da Rimini* (1876), however, Tchaikovsky judged that he had treated the subject only superficially. It is true that the storm in Hell (in the two outer sections) and the lyricism of the central section

are not without their reminiscences of *Romeo and Juliet*, his 'fantasy overture' of 1869. Several critics and composers denounced the incongruity of excessively Russian inflections. Nevertheless, the evocation of Hell (influenced by the engravings of Gustave Doré, which had impressed Tchaikovsky) dictated dissonances and a harmonic instability that the composer might not have thought of without this subject to stimulate him.

Dante was one of the guiding threads of Liszt's creative output. 'If I feel within myself the necessary energy and strength, I will embark on a symphonic work based on Dante, then another on Faust', he declared as early as 1839. It is worth reminding ourselves of the exact title of the aforesaid *Dante-Symphonie: Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (A symphony on the *Divine Comedy* of Dante), which places the emphasis on the literary work, not the name of its author. Each of the parts of the poem (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) corresponds to a movement in the symphony, the last of which avoids Dante's own text and instead opts for the liturgical *Magnificat*, sung by women's (or children's) voices. In the first movement, Dante's voice resonates *in absentia*, in a few lines from the *Inferno* inscribed above the instrumental melodic line.

In 1861, Liszt completed *Après une lecture du Dante*, which he included in the second *Année de Pèlerinage*. He had initially envisaged the title *Paralipomènes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique*, an indication that he regarded his piano piece as a 'supplement' to Dante's work, not an illustration of it, and that he sought to give it an orchestral breadth. The literary substratum led to the elaboration of a form emancipated from pre-existing designs (although some traces of sonata form remain) and to bold strokes in the musical language unparalleled at the time (one should especially underline the importance of the tritone). Dante 'may perhaps one day find his musical expression in the Beethoven

of the future', Liszt surmised in a letter to Berlioz of 1839. Throughout the nineteenth century, the author of the *Divine Comedy* was able to satisfy the bourgeois public's need for entertainment while at the same time nurturing metaphysical aspirations that called for a renewal of styles and forms.



Beatrice's oath at the end of the Act II finale. Private collection.
Serment de Béatrice concluant le finale de l'acte II. Collection particulière.



Final scene of the opera: the death of Beatrice. BnF, Paris.
Tableau final de l'opéra : la mort de Béatrice. Bibliothèque nationale de France.

Dante in the fine arts of the nineteenth century

Pierre Sérié

Surprising as it may seem, until the 1820s people read Dante (he was part of the standard syllabus of Humanities) but no one painted him. And we will see that the idea of composing a large-format picture based on the *Divine Comedy* came to an ‘agitator’ who aimed to cause a scandal while remaining within the limits of the tolerable: we are in 1822, the agitator in question is called Delacroix, and his canvas is entitled *Dante and Virgil*. Before this date, which created a precedent, artists had limited themselves to illustrating Dante’s text in engravings, among them John Flaxman and William Blake.

Visually speaking, then, Dante’s output came into existence only very belatedly, whereas from the sixteenth century onwards it featured in a significant position, not to say the very front rank, in the western cultural pantheon. Indeed, beginning with the Venetian edition of 1555, was not the very title of his key text extended by an epithet that placed it above everything else? His *Commedia* was henceforth to be known as ‘the’ *Divine Comedy*, thus endorsing Boccaccio’s designation of the poem. As to the author, Raphael had accorded him the supreme honour in his fresco *Parnassus* (1510-11) at the Vatican Palace [page 41]: he was the only Modern to figure among the Ancients on the top of Mount Parnassus, to the left of Apollo surrounded by the Muses, in the centre of a group of three with Homer and Virgil. Dante is seen in profile, climbing Mount Parnassus to meet Homer (the foundational poet par

excellence) and Virgil, not quite on the same plane as them yet, but nearly so. This detail is important.

It is not only that it conveys Dante’s precedence over all the Moderns (indeed, he is better placed than most of the classical authors, the majority of whom are relegated to the lower corners). It also supposes that a very special role is reserved for him. The almost completed ascent speaks of the promise of a new Golden Age (the Renaissance, still to come *circa* 1300, but already well underway in 1510) of which he, Dante, was regarded as the initiator. The divine Florentine was viewed as serving as an intermediary between the Ancients and the Moderns according to a cyclic notion of history as consisting in an alternation of phases of progress and decline. While still belonging to the age of darkness (the Middle Ages), Dante was supposedly the first to announce the return of the happy time. Was that not how he saw it himself, addressing Virgil in these terms, as if he owed nothing to his contemporaries or his immediate predecessors?

You are my master and my author.

You are the one from whom alone I took
the noble style that has brought me honour.

(*Divine Comedy, Inferno, Canto I, lines 85-87*)

From Raphael to Ingres, from sixteenth-century Italy to nineteenth-century France, the filiation is direct – ‘Raphael is God come down to earth’, said Ingres – and the tone does not vary one iota. Ingres’s *The Apotheosis of Homer* (1827) grants Dante the same privileged status in the allegory of the history of the arts and letters. We find him once more on the left-hand side of the composition, seen from the waist up, between the lower level, allotted to the Moderns, who are shown head-and-

shoulders like spectators, and the Ancients, portrayed full length, who form a circle around Homer. Virgil has an arm around his shoulder, and he alone is among both the Ancients and the Moderns, the figure who forms the link between them. Except that, just above him, we see Raphael guided by Apelles, completely integrated with the Ancients; from which we conclude that there is a Modern more advanced than Dante in terms of the return to Antiquity ... But setting aside Ingres's personal cult of Raphael, the important thing here is the consensus established around the figure of Dante: he has been crowned Prince of Poets of the modern era. The tutelary father of the Renaissance, as it were. And, on this point, Ingres and Delacroix were in agreement. Even if Delacroix said it in his own, inevitably controversial way: 'Without Dante, Giotto does not count' (*Journal*, 4 May 1853). In other words: I, a painter, acknowledge that my art owes everything to poetry.

The fact remains that, from Raphael to Ingres, Dante was present in all minds yet completely absent from museums, except when it came to the pantheon of illustrious men. Why was it seemingly impossible to paint works based on Dante's œuvre until the famous bombshell of 1822, this 'picture by a young man that was a revolution' (Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*)? Clearly Delacroix was the only one daring enough to translate the *Divine Comedy* into painting. Was this the talisman of the liberated Moderns (the Romantics) in their enterprise of undermining the classical theoretical edifice? Odilon Redon states quite plainly that if the *Dante and Virgil* of Delacroix marked a milestone in history, it was principally thanks to its subject: this painting 'is modern because it takes after Dante himself, and because that immense mind, perhaps the most astonishing of all ... that great Tuscan genius, I say, was still powerful enough to be present among us in our time' (*À soi-même*, 1878). According to this view, Delacroix owed everything to the *Divine Comedy*.

It is true that Dante's magnum opus fitted fairly smoothly into the anti-classical project of hybridisation of the genres nurtured by the likes of Delacroix or Hugo (the Preface to *Cromwell*, 1827). In this triptych that transports the reader from the realm of sinners (*Inferno*) to that of repentance (*Purgatorio*) and finally to contemplation of eternal truth (*Paradiso*), every register is solicited – low (elegy), medium (comedy), high (tragedy) – and the sublime constantly rubs shoulders with the grotesque. At one point, the grandiose vision of threatening demons closes strangely as they scatter ('They wheeled round by the dike toward the left, / but first each pressed a tongue between his teeth / to blow a signal to their leader; / and he had made a trumpet of his arse', *Inferno*, Canto XXI, lines 136-139). Later, a scene of horror ends on an obscene gesture ('At the end of his words, the thief / raised both his hands and made the figs', *Inferno*, Canto XXV, lines 1-2). Incidentally, Delacroix often deplored the 'improvements' made to the text by translators who could not bear the crudeness of such lines. 'It must be admitted', he wrote, 'that our Moderns (I speak of such men as Racine or Voltaire) were not acquainted with this variety of the Sublime, these astonishing naïvetés that poeticise vulgar details, turn them into paintings for the imagination, and delight it' (*Journal*, 3 September 1858). For the taste of an *honnête homme* of 1820, Dante was not 'reasonable', and that is precisely why Delacroix, who 'didn't like reasonable painting' (*Journal*, 7 May 1824), esteemed him so highly.

To set the *Divine Comedy* to images was to take risks, both because the subject was new, and because it was 'enormous': it assembles everything that the western world had been capable of imagining (ancient myths, Christian cosmogony, Greco-Roman and medieval history). In short, its material was inexhaustible, its horizon infinite. What a contrast with the classical Humanities (and above all the modern French classics of the

seventeenth and eighteenth centuries) built on rigour, logic, order and concision (think, for example, of the rule of the three unities in Racinian drama)! For the visual artist, to draw on the *Divine Comedy* allowed one to break free from the usages inherited from masters recognised as such by legitimate authority: the Academy, the School. To make one's profession as a history painter while associating with Dante boiled down to postulating the possibility of a non-academic history painting. And then, did Dante not excite artists' temerity? Acknowledging that one can believe more easily in what one sees than what one reads, the poet constantly defers to his readers' eyes. How could painters have resisted such encouragement?

Look well, therefore: for you will see such things
as are not easily believed from speech alone.
(*Inferno*, Canto XIII, lines 20-21)

[I] saw a thing I would be loath
to mention without further proof,
but that my conscience reassures me.
(*Inferno*, Canto XXVIII, lines 113-115)

Or again, in the last canto of the *Inferno*, to describe the effect produced on him by the sight of Lucifer's infernal city:

Do not ask, reader, for I do not write it,
since any words would fail to be enough.
(*Inferno*, Canto XXXIV, lines 23-24)

The fabulous world Dante describes obviously had the wherewithal to fire the painter's imagination. But, above all, there is the fact that we have here the poetic 'I' used for the first time in Romance literature. The creator depicting himself. This 'I' with universal value entrusted the artist with a quasi-divine mission, that of illuminator and denigrator of the world of today and prophet of the world to come. Dante is the chosen one who has been permitted to traverse the three realms (Hell, Purgatory, Heaven) in earthly form, while still living. He therefore brings testimony of the living among the dead and, conversely, of the dead among the living. Was this not the image of the artist that was forged in the nineteenth century, that of the great initiate fatally misunderstood by his contemporaries, forging ahead of them, at the 'avant-garde' of society? Dante the committed, proscribed poet fascinated the writers of those modern times who were condemned to exile. Mme de Staël and Victor Hugo identified with him. Balzac made him a character in his novel *Les Proscrits* (1831).

Unbridled imagination and the myth of the *artiste maudit*: here are two characteristics of the Romantic sensibility. There remain the inversion of values and the question of the antihero: the first two panels of the triptych that forms the *Divine Comedy* (*Inferno* and *Purgatorio*) fell into the category of the anti-subject for the history painter, traditionally called on to illustrate examples of the virtues. But, in the nineteenth century, the *Paradiso* found little favour with visual artists. The *Purgatorio* barely roused greater interest: was it perhaps not monstrous enough? It is not insignificant that when a pupil of Ingres (Hippolyte Flandrin) dared to tackle the *Divine Comedy*, he turned his attention to the *Purgatorio*, the lesser evil as it were (contrary to what its title implies, his *Dante and Virgil in Hell* illustrates Canto XIII of the ... *Purgatorio*). And moreover, like a good 'classicist', Flandrin purges the episode in question of the slightest

note that might run counter to the ‘Beau idéal’. The viewer will not see the sewed-up eyes of the sinners mentioned by Dante (‘an iron wire pierces all their eyelids, / and stitches them together, as is done / to the untamed falcon that will not stay still’, *Purgatorio*, Canto XIII, lines 70-72). The ‘Romantics’, for their part, opted for the *Inferno*, and there, when it came to horror or ugliness, they were spoilt for choice, since the damned are punished, following the principle of mimesis (or, as Dante puts it, the *lex talionis*), according to the nature of their sin (‘The rigid justice that torments me / takes its occasion from the place I sinned / to make my sighs come faster’, *Inferno*, Canto XXX, lines 70-71). The punishments are therefore as varied as the crimes ... One who fomented the sedition of son against father is decapitated:

Because I severed beings so conjoined,
severed, alas, I carry my own brain
from its origin that lies in this trunk;
thus retribution may be observed in me.
(*Inferno*, Canto XXVIII, lines 139-142)

Others, who have strayed from the true faith, are ‘schismatised’ (that is, cut in two down the middle):

There is a devil here behind,
who schismatises us so cruelly,
putting each one to the sword’s point once more
as soon as we have done our doleful round:
for all our wounds have closed again
before we come once more in front of him.
(*Inferno*, Canto XXVIII, lines 37-42)

Although the two scenes above were never actually painted – it is hard to see how they could have been without lapsing into a certain absurdity – our artists finally found worse yet: anthropophagy (Gianni Schicchi, Ugolino). The plastic treatment of the subject took the form of oxymoron with William Bouguereau [page 19], who combines the height of horror (a damned soul ripping open another’s throat with his teeth) and the formal perfection of the figures seen in strict profile and moving in a very abstract circular rhythm. But, over and above the sensationalism of shocking images that seize the attention of visitors to art exhibitions, does the *Divine Comedy* not take on a much more subversive dimension from its very narrator, Dante in person? That the spectacle is a dreadful one is something that goes without saying. But that the great man should lose his dignity, and should lead the reader into his wicked passions by proxy, is quite inadmissible. Yet the itinerary of the visitor to Hell in many respects resembles a moral fall. First there is the excessive curiosity of the narrator. Dante admits several times to being devoured by the urge to see a little more (‘The souls that lie within the sepulchres, / may they be seen? For all the lids are raised, / and no one there is standing guard’, *Inferno*, Canto X, lines 7-9). Worse, he acquires a taste for this spectacle and asks for more (‘And I said: “Master, I would greatly like / to see him soused in this broth / before we leave the lake”’, *Inferno*, Canto VIII, lines 52-54). And, finally, having reached the lowest depths of Hell, Dante loses all humanity. He tortures one of its recalcitrant inmates with his own hands:

Then I seized him by the scruff of the neck
and said: ‘Either you must name yourself,
or not a single hair will remain there!’
[...]

Now I had his hair twisted in my hand
and had already plucked more tufts than one
while he howled with his eyes cast down.

(*Inferno*, Canto XXXII, lines 97-99, 103-105)

Dante's future redemption (in the *Paradiso*) justifies this moral failure in the text of the *Inferno*, but since painting belongs to the arts of space and not of time, on canvas the divine poet remains for ever compromised. Can it be that Dante personifies the figure of the antihero? At this stage of the discussion, our reader has a better idea of why the *Divine Comedy* was never painted in large format before Delacroix. But Delacroix hit hard right away, for he interpolated a scene of cannibalism still to come into an episode (the crossing of the lake surrounding the infernal city of Dis) that did not include it in the original [page 24]. What Géricault, though authorised by the facts of the case, had refused to show in *The Raft of the Medusa* at the previous Salon (1819), Delacroix literally thrusts in the spectator's face in 1822: the motif of two figures devouring each other visible in the lower right-hand corner is situated exactly at the viewer's eye level. This scene of unprecedented violence is all the more prominent since, in this part of the composition, the boat in the median plane seems to pivot, slightly increasing the perspective and, as a result, further detaching these two cannibals from the rest of the picture. Isolated on the lower edge of the canvas, the two heads go almost out of frame. With deliberate irrelevance, Delacroix uses them as a binding agent between the virtual space of the painted image and the real space of the viewer. Yes, there was certainly an element of calculation in Delacroix's choice of Dante for the only painting he exhibited at the Salon that year. In so doing, he was staking his all ('I'm trying my luck', he wrote). The *Inferno* proved to be scandalous in its content yet at the

same time, by the very fact of its status as a classic, a useful bulwark against criticism. With the *Divine Comedy*, Delacroix knew precisely just how provocative he could be without going too far.

Hence the œuvre of Dante was to constitute the cornerstone of a renewed conception of tradition, a tradition no longer understood as a corpus of rules to be respected, as had been the case until then, but akin, on the contrary, to a succession of deviations from the rules. The tradition of the rupture was born. Seventy-eight years later, at the hands of Rodin this time, Dante (now transmogrified into *The Thinker*) and his *Divine Comedy* were to be the source of another milestone in art history: *The Gates of Hell*, the chief attraction of the pavilion of the Pont de l'Alma on the fringes of the Exposition Universelle of 1900. In the meantime, the Florentine poet and his work (whether the *Divine Comedy* or the *Vita nova*) had become the daily bread of visual artists, for better or for worse.

The 'better' might well be the English Pre-Raphaelites and, first and foremost, the painter and poet (and translator of the *Vita nova*) Dante Gabriel Rossetti. Britain lacked a solid tradition of history painting, and its artists tended to favour instead the sentimental vein of the Dantean corpus. Through the unhappy love of Dante and Beatrice (or Paolo and Francesca), Rossetti and his disciples succeeded in marrying genre painting and poetry, a hybridisation unknown to the French. The 'worse' would be the sensational pictures that sought to attract the spectator's gaze through spectacular effects. Gustave Moreau was roused to indignation by the success Gustave Doré's illustrations for the *Divine Comedy* achieved: 'Dante by Doré, the masterpiece for the lamplighter at the Porte Saint-Martin or the stage-hand at the Gaîté' (*Écrits*, 1862). He little knew how true he spoke. To force fate's hand and reach out to an unlettered public, history painters were to make excessive use of

theatrical machinery such as the trapdoor, which Doré had been the first to depict. The Salon painter had an immoderate penchant for subjects on the borderlines of taste, those of the last cantos of the *Inferno* where the crescendo of horror reaches its culmination. And to illustrate this, what better example than the immense *Dante and Virgil in the Ninth Circle of Hell*, which Doré exhibited at the Salon of 1861 [page 24]?

... I saw two frozen in a single hole,
so that the head of one was the other's hat:
and as a hungry man will gnaw at bread,
the one above had set his teeth in the other
at that place where the brain joins with the neck.
(*Inferno*, Canto XXXII, lines 125-129)



Pencil portrait of Godard.
Private collection.
Portrait au crayon de Godard.
Collection particulière.

Synopsis

ACT ONE

A public square in Florence.

The city is torn apart by a war between Guelfs and Ghibellines. As the College of the People prepares to appoint a Prior to calm the political tensions, Simeone Bardi reveals to his friend, the poet Dante – who has just returned to the city – that he is soon to marry the woman he has loved in secret: the beautiful Beatrice. At these words, Dante – also in love with the young woman – must restrain his emotions. After the two men have left, Beatrice enters, followed by her confidante Gemma, to whom she confesses her tender feelings for Dante, though she believes she will never see him again. The crowd emerges from the palazzo. It is announced that the College of the People has named Dante supreme leader of the city. Beatrice trembles at the name, while Dante, who now reappears, is on the point of refusing this honour. Then the young woman comes forward and instils confidence in him: ‘To be loved, do your duty!’ This ambiguous declaration worries Bardi, while the people acclaims its hero.

ACT TWO

A room in the Palazzo della Signoria in Florence.

Bardi thunders forth his rage against Dante. Enter Gemma, who asks him to give up Beatrice’s hand. When he tries to dismiss her, saying that

she does not know what jealousy is, she confesses that she too is consumed by unreciprocated love: she has lost her heart to Dante, but he loves Beatrice. After they leave, Beatrice appears; concealed behind a tapestry, she has heard everything. Bardi’s words of hate and Gemma’s avowal of love have convinced her that she must renounce Dante. At this point the young man himself enters. When Beatrice rejects him, he declares his passion once more. Overcome with emotion, she ends up yielding to him. Then a group of Ghibellines and Guelfs appears, followed by Bardi. Charles of Valois has entered Florence and proclaims Dante’s banishment, while Bardi condemns Beatrice to end her days in a convent.

ACT THREE

Mount Posillipo. To the left, a tomb carved into the rock, shaded by pink laurels.

While groups of countryfolk dance to the sound of rustic instruments, an old man points out Virgil’s tomb to a group of students come from the city. They all adorn it with palm leaves and garlands while singing a hymn to the poet’s glory. As they depart, dusk falls slowly. Dante appears, laboriously climbing the mountain, exhausted and broken-hearted. He makes a final plea to Virgil: that the Roman poet may grant him the inspiration to regain his glory, by dictating the ideal poem to him. Dante hopes thereby to recover Beatrice’s esteem. His eyes close from weariness, and as he falls asleep the tomb slowly opens; Virgil emerges from it, crowned with laurels. In a vision at once sublime and terrible he shows Dante Hell, where the lost souls of Ugolino and of Francesca and Paolo appear, and then Paradise. A final celestial vision reveals Beatrice surrounded by angels: she promises that, if Dante completes his work, the two lovers will be reunited.

ACT FOUR

FIRST TABLEAU

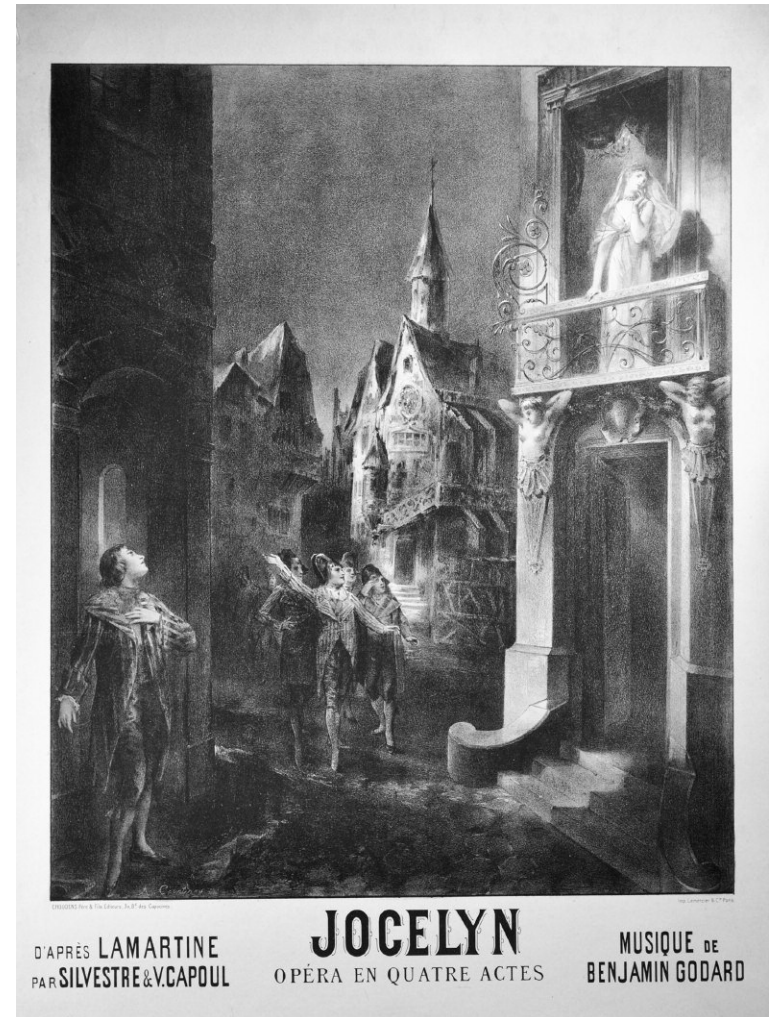
The same setting as the previous act.

Dante is awakened by the songs of shepherds. Intoxicated by his dream, he resolves to find Beatrice. At this point, having been directed to the place by Gemma, Bardi arrives and declares he has repented: jealousy has given way to remorse. He offers to lead Dante to the convent in Naples where Beatrice is cloistered. Dante forgives the man who now wishes to restore his happiness. They leave together.

SECOND TABLEAU

Naples: the garden of a convent.

Beatrice is seen among the procession of nuns, pale and barely able to walk. She tells Gemma, who has come to see her, that her death seems imminent. But she rallies somewhat when her friend announces that two men have come to visit, for she hopes to see Dante again. He duly appears, followed by Bardi. The two young people exchange ecstatic words of love as in Florence. But suffering has fatally weakened Beatrice's health, and she suddenly faints. Though Gemma and Dante hasten to her aid, her eyes close for the last time after gazing heavenwards. She dies, repeating the same words Dante heard in his dream. Through his despair, he nevertheless hears the consoling words of Gemma and rises as if illuminated: 'Yes, I must live on; I must sing for her! God made her mortal; I will make her immortal!'



Poster for *Jocelyn*, Godard's great success.
Leduc Archives.

Affiche de *Jocelyn*, le grand succès de Godard.
Archives Leduc.

Dante

Opéra en 4 actes

Musique de Benjamin Godard

Livret d'Édouard Blau

Créé à Paris par la troupe de l'Opéra-Comique au Théâtre du Châtelet

le 13 mai 1890

(Partition éditée par le Palazzetto Bru Zane sous la direction
de Sébastien Troester)

PERSONNAGES :

DANTE ALIGHIERI, *ténor*

BÉATRICE, *soprano*

SIMEONE BARDI, *baryton*

GEMMA, *mezzo-soprano*

L'OMBRE DE VIRGILE, *basse*

UN ÉCOLIER, *mezzo-soprano*

UN VIEILLARD, *basse*

UN HÉRAUT D'ARMES, *ténor*

Guelfes, Gibelins, Écoliers, Peuple, Bergers et Contadines,

Chœur des Damnés, Chœur céleste

Dante

Opera in four acts

Music by Benjamin Godard

Libretto by Édouard Blau

First performed by the Opéra-Comique company at the Théâtre du Châtelet,

13 May 1890

(Score edited by the Palazzetto Bru Zane under the direction
of Sébastien Troester)

DRAMATIS PERSONÆ:

DANTE ALIGHIERI, *tenor*

BEATRICE, *soprano*

SIMEONE BARDI, *baritone*

GEMMA, *mezzo-soprano*

THE SHADE OF VIRGIL, *bass*

A STUDENT, *mezzo-soprano*

AN OLD MAN, *bass*

A HERALD, *tenor*

Guelfs, Ghibellines, Students, Townspeople, Countryfolk,

Chorus of the Damned, Heavenly Chorus

CD I

Acte premier

La place publique à Florence. Au fond le palais du gouvernement. À droite l'entrée d'une chapelle. Au lever du rideau deux groupes de Guelfes et de Gibelins conduits, l'un par Corso et l'autre par Vieri, se défient et se menacent. Derrière eux et de chaque côté groupes de gens du peuple.

Scène I

(N^o 1 : INTRODUCTION)

OI GUELFES ET GIBELINS

Malheur à vous dont l'audace
Nous insulte et nous menace !
Ah ! votre pouvoir s'efface,
C'est votre dernier effort !
Quand la ville de Florence
Aura dicté sa sentence,
À nous fortune et puissance,
À vous l'exil et la mort !

LES CHEFS GIBELINS

Aux amis de César la victoire est promise.

LES CHEFS GUELFES

Le ciel est favorable aux amis de l'Église.

Act One

The main public square of Florence. To the back, the Palazzo della Signoria. To the right, the entrance to a chapel. As the curtain rises, groups of Guelfs and Ghibellines, led respectively by Corso and Vieri, are hurling defiant threats at each other. Behind them and to either side, groups of townspeople.

Scene I

(NO. 1: INTRODUCTION)

GUELF AND GHIBELLINES

Woe betide you, whose effrontery
Insults and threatens us!
Ah, your power is waning,
This is your final effort!
When the city of Florence
Has pronounced its verdict,
Ours will be wealth and power,
Yours will be exile and death!

GHIBELLINE LEADERS

Victory is promised to the friends of Caesar.

GUELF LEADERS

Heaven is favourable to the friends of the Church.

LES CHEFS GIBELINS

Ô Guelfes ! nous avons avec nous l'Empereur.

LES CHEFS GUELFE

Gibelins ! le Saint-Siège est notre protecteur !

LES CHEFS GIBELINS

Quand Florence aujourd'hui va nommer le prier,
Le Gonfalonier de justice,
Pensez-vous qu'elle choisisse
Ailleurs que dans notre parti ?

LES CHEFS GUELFE

Le Prier sortira des rangs des Donati !

Tous

Malheur à vous dont l'audace
Nous insulte et nous menace !
Ah ! votre pouvoir s'efface,
C'est votre dernier effort !
À nous fortune et puissance,
À vous l'exil et la mort !

(Dante paraît sur la place. Après avoir un instant contemplé avec douleur cette discorde, il s'avance au milieu des groupes furieux.)

GHIBELLINE LEADERS

O Guelfs, we have the Emperor with us!

GUELF LEADERS

Ghibellines! The Holy See is our protector!

GHIBELLINE LEADERS

Today, when Florence appoints the Prior,
The Gonfalonier of Justice,
Do you think she will choose
Elsewhere than from our party?

GUELF LEADERS

The Prior will come from the ranks of the Donati!

ALL

Woe betide you, whose effrontery
Insults and threatens us!
Ah, your power is waning,
This is your final effort!
Ours will be wealth and power,
Yours will be exile and death!

(Dante appears on the square. After sorrowfully contemplating this discord for a moment, he comes forward into the midst of the enraged groups.)

Scène 2

(N^o 2 : *RÉCIT ET CANTILÈNE*)

02 DANTE

Guelfes ou Gibelins, qu'importe la bannière !
Blancs ou noirs, fils ingrats, vous frappez votre mère ;
La patrie est en deuil lorsque vous combattez !

Tous

C'est Dante Alighieri. C'est le maître, écoutez !

DANTE

Mes frères, mes amis, quelle est votre démente ?
Le ciel est si bleu sur Florence,
Son azur a tant de douceurs
Qu'un chant d'amour et d'espérance
Devrait monter de tous les cœurs !
Mais la brise frémissante
N'emporte aux clairs firmaments
Que la rumeur grandissante
D'éternels ressentiments.
Mes frères, mes amis...
Le ciel est si bleu sur Florence, etc.

(Les chefs des Guelfes et des Gibelins accueillent ces paroles avec des gestes de dédain ou de colère ; mais ceux qui les entourent baissent la tête; quelques-uns remettent leur épée au fourreau. Le peuple a entendu les paroles de Dante avec émotion.)

Scene 2

(No. 2: *RECITATIVE AND CANTILENA*)

DANTE

Guelfs or Ghibellines, what does the banner matter?
Whites or Blacks, ungrateful sons, you strike your mother;
Your native city is in mourning when you fight!

ALL

It is Dante Alighieri. It is the Master: listen!

DANTE

My brothers, my friends, what madness is this?
The sky is so blue over Florence,
Its azure is so gentle,
That a song of love and hope
Should rise from all hearts!
But the quivering breeze
Carries aloft to the bright firmament
Only the growing rumour
Of eternal resentments.
My brothers, my friends ...
The sky is so blue over Florence, etc.

(The leaders of the Guelfs and Ghibellines greet these words with gestures of disdain or anger, but those around them hang their heads; some of them put their swords back into their scabbards. The people have been moved by Dante's words.)

(N^o 3 : SCÈNE)

03 LE PEUPLE

Il a raison. Pourquoi donc tant de haine ?
Nous pourrions être heureux en nous tendant la main.

LES CHEFS GIBELINS

La politique est notre affaire !
Poète, passe ton chemin !

LES CHEFS GUELFE

Écoute un avis tout contraire ;
Du Prieur on va faire choix,
Mets-toi donc sur les rangs ;
Je te promets ma voix.

TOUS

Les collèges du peuple au palais se rassemblent.

LES CHEFS GIBELINS

Regardez comme ils tremblent !

LES CHEFS GUELFE

Voyez comme ils ont peur !

ENSEMBLE

Vainqueurs ce soir, maîtres demain !

(No. 3: SCENE)

THE PEOPLE

He is right. Why so much hatred?
We could be happy if we extended our hands to each other.

GHIBELLINE LEADERS

Politics is our business!
Poet, be off with you!

GUELF LEADERS, *to Dante*

Listen to a contrary opinion!
The Prior is about to be chosen.
Put yourself forward;
I promise you my vote.

ALL

The colleges of the people are assembling at the Palazzo.

GHIBELLINE LEADERS

Look at them tremble!

GUELF LEADERS

See how scared they are!

TOGETHER

Winners this evening, masters tomorrow!

LE PEUPLE

Pourquoi donc tant de haine ?

Nous pourrions être heureux en nous tendant la main.

(Tous remontent et entrent au palais excepté Dante.)

Scène 3

(N° 4 : DUO)

04 DANTE

Ah ! puisse la voix populaire

Choisir pour l'œuvre tutélaire

Un homme qui la comprendra !

(rêvant)

Le fardeau sera lourd à qui l'acceptera.

(Simeone Bardi paraît. Il fait quelques pas dans la direction du palais, mais il voit Dante, s'arrête, s'approche et le reconnaît.)

Scène 4

BARDI

Vous, cher Dante ! c'est vous !

DANTE

Simeone !

THE PEOPLE

Why so much hatred?

We could be happy if we extended our hands to each other.

(All move off and enter the Palazzo except for Dante.)

Scene 3

(No. 4: DUET)

DANTE

Ah, may the voice of the people

Choose to place in authority

One who will understand them!

(pensively)

The burden will be heavy for the man who accepts it.

(Enter Simeone Bardi. He takes a few steps in the direction of the Palazzo, but then sees Dante, stops, approaches and recognises him.)

Scene 4

BARDI

You, dear Dante! It is you!

DANTE

Simeone!

BARDI

Florence retrouve enfin,
Après si longue absence,
Son fils très oublieux... pourtant très regretté !

DANTE

À Bologne, à Padoue et dans toute cité
Dont j'allais consultant l'histoire et le génie,
Jamais de la terre bénie
Le souvenir ne m'a quitté.

BARDI, *avec une expansion joyeuse*

J'aurai donc pour témoin de ma félicité
L'ami de ma jeunesse...
(répondant à un geste et à un regard interrogateurs de Dante)
On me donne pour femme
Celle que dès longtemps et de toute mon âme
J'adorais en secret.

DANTE, *en souriant*

Et la femme, il paraît,
Est en tout point parfaite !

BARDI

Pour bien la dépeindre, ô poète,
C'est ton langage qu'il faudrait !

On ne saurait quelles choses
Lui comparer ici-bas,

BARDI

At last Florence sees once more,
After so long an absence,
Her very forgetful, yet much-missed son!

DANTE

In Bologna, in Padua and in every city
Whose history and genius I went to consult,
The memory never left me
Of this blessed soil.

BARDI, *with joyous expansiveness*

Then I will have, to witness my happiness,
The friend of my youth ...
(in answer to a quizzical gesture and look from Dante)
I have been given as my wife
The woman I long secretly adored
With all my heart.

DANTE, *smiling*

And the woman, I imagine,
Is perfect in every respect!

BARDI

To portray her adequately, O poet,
Would require your language!

One would not know
What to compare her to in this world,

Si Dieu n'avait fait les roses,
Si le lys n'existait pas !
Tant d'innocence et de grâce
Illuminent ses quinze ans
Qu'on sourit quand elle passe
Comme on sourit aux enfants.
Et cependant, auprès d'elle,
On vient parfois à trembler
De la voir, ouvrant son aile,
Comme un ange s'envoler !

DANTE

Dis-moi son nom !

BARDI

Jadis vous deviez la connaître :
C'est la fille de maître Portinari.

DANTE, *à part, avec douleur*
Qu'ai-je entendu, Seigneur ?
Béatrice !

(à Bardi)

Ah ! ce cœur,
Comment l'as-tu gagné ?

BARDI

Par la reconnaissance !
À ce puissant parti
Qui règne sur Florence

If God had not made roses,
If lilies did not exist!
Such innocence and grace
Illuminate that fifteen-year-old being
That people smile when she passes
As they smile at children.
And yet, when one is with her,
One sometimes trembles
To imagine she might spread her wings
And fly away like an angel!

DANTE

Tell me her name!

BARDI

You must have known her once:
She is the daughter of Master Portinari.

DANTE, *aside, with sudden grief*
What do I hear, O Lord?
Beatrice!

(to Bardi)

Ah, how did you win
Her heart?

BARDI

Out of gratitude!
Her father had offended
The powerful party

Son père avait fait une offense,
Mais j'ai pu l'arracher aux mains des Donati.

DANTE, *à part, avec amertume*
L'enfant est le prix du service.
Ô Béatrice,
Pourquoi suis-je parti ?

BARDI, *qui a regardé vers le palais, où la foule continue d'entrer ; en souriant*
Mais en étant amant fidèle
On peut rester bon citoyen.
Pardonnez-moi, je vais où le devoir m'appelle !

(Il entre dans le palais. Dante reste atterré sur le devant de la scène.)

Scène 5

(N° 5 : RÉCIT ET AIR)

05 DANTE, *seul avec désespoir*
Ah ! De tous mes espoirs il ne me reste rien !
En vain l'avenir rayonne,
Qu'importe un nom glorieux !
De quoi serais-je envieux,
Quand mon amour m'abandonne !
Tout est fini
Pour moi sur la terre ;
Comme un banni

That reigns over Florence,
But I managed to save him from the clutches of the Donati.

DANTE, *aside, bitterly*
The child is the reward for the service.
O Beatrice,
Why did I ever leave?

BARDI, *having looked over towards the Palazzo, where the crowd continues to enter; smiling*
But when one is a faithful lover
One can still be a good citizen.
Excuse me, I go where duty calls!

(He goes into the Palazzo. Dante remains centre stage, devastated.)

Scene 5

(NO. 5: RECITATIVE AND AIR)

DANTE, *alone, in despair*
Ah! Nothing remains of all my hopes!
In vain a glowing future beckons:
What does a glorious reputation matter?
What else could I still desire,
When my love abandons me?
Everything is finished
For me on earth;
Like an exile

Je fuirai solitaire
Par les chemins où je marchais vainqueur !
Plus de bonheur
D'ivresse promise !
Mon triste cœur
À jamais se brise !
Rêve menteur,
Ô tendresse éphémère,
Envole-toi d'un éternel essor !
Tout est fini
Pour moi sur la terre !
Hélas !
(se redressant)
Mais non ! je ne veux pas désespérer encor !
Il faut que je la voie, il faut que je lui parle ! À m'entendre
Va tressaillir son cœur, ah ! je saurai reprendre
À qui l'osait ravir ce cœur, mon seul trésor !
(Il sort vivement.)

Scène 6

(Béatrice et Gemma sortent de la chapelle. Béatrice s'avance la première, la tête inclinée avec un accablement profond.)

(N^o 6 : DUO)

o6 GEMMA

Courage, Béatrice ;
Celui que nous venons de prier toutes deux

I will flee alone
Along the paths where once I marched victorious!
No more happiness,
No more promised rapture!
My sad heart
Breaks for ever!
False dream,
Fleeting tenderness,
Take flight for all eternity!
Everything is finished
For me on earth!
Alas!
(raising his head)
But no! I will not despair yet!
I must see her, I must speak to her! When she hears me,
Her heart will quiver! Ah, I will reconquer
From the man who dared steal it that heart, my sole treasure!
(Exit swiftly.)

Scene 6

(Beatrice and Gemma come out of the chapel. Beatrice goes first, her head bowed in deep dejection.)

(NO. 6: DUET)

GEMMA

Courage, Beatrice;
He to whom we have just prayed

Saura te soutenir au jour du sacrifice.

BÉATRICE, *le regard fixe comme devant une vision*
Si le ciel exauçait mes vœux,
Lorsque viendra ce jour, je franchirais ces portes
Avec le voile blanc qu'on met au front des mortes !

GEMMA
Ah ! tais-toi ! c'est affreux !

BÉATRICE, *plus doucement*
Tu sais bien, chère confidente,
Que j'aimerai toujours celui
Qu'on nomme Alighieri,
Que moi j'appelais Dante.

GEMMA
Que cet amour soit loin de toi... comme de lui.

BÉATRICE
Il n'était qu'un enfant, j'étais toute petite,
Lorsque je l'ai connu pour la première fois ;
Sans doute plus heureux, il oublia plus vite...
Ce temps, loin de son cœur, toujours je le revois.

Comme deux oiseaux que leur vol rassemble
Nous allions par le grand jardin,
Sans savoir pourquoi, joyeux d'être ensemble,
Mais parfois aussi rougissant soudain.

Will sustain you on the day of the sacrifice.

BEATRICE, *staring steadily ahead, as if at a vision*
If Heaven granted my wishes,
When that day comes, I would go through these doors
With the white veil that is placed on the brow of the dead!

GEMMA
Ah, hush! That is dreadful!

BEATRICE, *more gently*
You know very well, my dear confidante,
That I shall always love the man
They name Alighieri,
Whom I called Dante.

GEMMA
Let that love be far from you ... and from him.

BEATRICE
He was only a child, and I still very small,
When I knew him for the first time;
Doubtless, luckier than I, he forgot more quickly ...
Far away from his heart, I still see that time.

Like two birds come together in flight
We walked through the great garden,
Without knowing why, rejoicing at being together,
But sometimes also blushing suddenly.

Et puis je venais, sous les lauriers roses,
Près de lui m'asseoir, afin d'écouter
Les récits charmants et les douces choses,
Qu'il savait déjà si bien raconter.
Nous allions tous deux par le grand jardin...
Comme deux oiseaux que leur vol rassemble
etc.

(Elle baisse le front. Gemma l'attire tendrement sur sa poitrine.)

GEMMA

Ah ! pleure librement, pleure et de ta souffrance
Verse en mon âme le secret.
(à part, douloureusement)
Qui donc, mieux que moi-même, hélas ! la comprendrait !

Scène 7

(N° 7 : FINALE)

(À ce moment, peuple et seigneurs sortent du palais. De tous côtés, sur la place, arrivent des groupes animés.)

07 TOUS

Le peuple a rendu sa sentence,
Salut à Dante Alighieri !

BÉATRICE, *tressaillant*

Gemma,
Ce nom ?... que disent-ils ?...

And then I came, under the pink laurels,
To sit beside him and listen
To the enchanting stories and the sweet things
He was already so skilled in telling.
We walked together through the great garden ...
Like two birds come together in flight,
etc.

(She bows her head. Gemma takes her tenderly to her breast.)

GEMMA

Ah, weep freely, weep, and pour into my soul
The secret of your suffering.
(aside, sorrowfully)
Who better than I, alas, can understand it?

Scene 7

(NO. 7: FINALE)

(At this moment, the people and the nobles emerge from the Palazzo. Animated groups spill onto the square from all sides.)

ALL

The people have rendered their verdict:
Hail Dante Alighieri!

BEATRICE, *starting violently*

Gemma,
That name! What are they saying?

GEMMA

C'est Dante qu'on nomme !

TOUS

Le peuple a rendu sa sentence !

Salut, honneur,

Gloire à Dante ! Salut, honneur au Prieur !

(Dante paraît sur la place, entouré, acclamé. Béatrice l'aperçoit.)

BÉATRICE

Lui !

(Bardi va au-devant de Dante et l'amène en scène. À sa vue, les acclamations ont redoublé.)

BARDI

(à Dante)

Venez écouter le peuple de Florence !

DANTE, *à la foule*

Ô peuple, que veux-tu de moi ?

LE PEUPLE

En toi nous avons confiance !

Commande, et nous suivrons ta loi !

DANTE

Quoi ! vous voulez que je me jette

GEMMA

It is Dante's name they are calling!

ALL

The people have rendered their verdict!

All hail, honour

And glory to Dante! All hail, honour to the Prior!

(Dante appears on the square, surrounded and acclaimed by the crowd. Beatrice sees him.)

BEATRICE

It is he!

(Bardi goes over to Dante and leads him centre stage. Seeing him, the crowd redoubles its acclaim.)

BARDI

(to Dante)

Come and hear the people of Florence!

DANTE, *to the crowd*

O people, what do you want of me?

THE PEOPLE

In you we trust!

Command, and we will obey your laws!

DANTE

What? Do you want me to throw myself

Dans la bataille et la tempête,
Au sein des partis furieux !
Non ! je ne sais, rêveur tranquille,
Que m'en aller, lisant Virgile,
Par les sentiers emplis de chants mystérieux !

LE PEUPLE

Ô Dante, sauve-nous des partis furieux !

BARDI

Entends ce peuple qui te prie !
Il met en toi tout son espoir.
Florentin, défends ta patrie ;
Pour être grand, fais ton devoir !

DANTE

Ma force est inégale à la tâche imposée,
Et mon âme aujourd'hui
Défaillante et brisée
Plutôt que d'en prêter aurait besoin d'appui !

BARDI

Entends ce peuple qui te prie, etc.

LE PEUPLE

En toi nous avons confiance, etc.

*(Béatrice sort lentement de la foule et s'avance vers Dante qui la contemple,
muet et comme fasciné par son regard.)*

Into the battle and the tempest,
Amid the raging parties?
No! I, the tranquil dreamer, am capable only
Of reading Virgil as I walk
Along paths filled with mysterious songs!

THE PEOPLE

O Dante, save us from the raging parties!

BARDI

Hear the people begging you!
They place all their hopes in you.
O Florentine, defend your native city;
To become great, do your duty!

DANTE

My strength is unequal to the task imposed on me,
And today my soul,
Faltering and broken,
Would need to ask support rather than giving it!

BARDI

Hear the people begging you, etc.

THE PEOPLE

In you we trust, etc.

*(Beatrice comes slowly out of the crowd and approaches Dante, who silently
contemplates her, as if fascinated by her gaze.)*

o8 BÉATRICE

Quand ils vont aux dangers sans nombre,
Acclamés des peuples ravis,
Par d'autres cœurs cachés dans l'ombre
Les vaillants sont parfois suivis,
Ce doux cortège de tendresses
Autour de toi, tu peux l'avoir.
Va sans regrets, sois sans faiblesses :
Pour être aimé fais ton devoir !

DANTE, *à part, comme en rêve*
Pour être aimé !

BARDI, *à part, inquiet*
Pour être aimé !

DANTE, *comme se réveillant*
Pour être aimé !
(*au peuple*)
Je veux tenter l'œuvre suprême !
À vous mon bras, mon esprit
(*regardant Béatrice*)
Et mon cœur !

GEMMA, *à part*
Il l'aime encore !

LE PEUPLE
Salut au maître, au Protecteur !

BEATRICE

When they go to face countless dangers,
Acclaimed by the enraptured people,
Stout hearts are sometimes followed
By other hearts concealed in the shadows.
You too may have that sweet cortège
Of affection surrounding you.
Go without regret, be without weakness:
To be loved, do your duty!

DANTE, *aside, as if in a dream*
To be loved!

BARDI, *aside, anxious*
To be loved!

DANTE, *as if awakening*
To be loved!
(*to the people*)
I will attempt this supreme task!
To you I dedicate my arms, my spirit,
(*looking at Beatrice*)
And my heart!

GEMMA, *aside*
He still loves her!

THE PEOPLE
Hail the Master, the Protector!

DANTE

Pour être aimé !

BÉATRICE, *à part*

Il m'aime !

BARDI

Salut au maître !

(Un héraut tenant le Gonfalon aux armes de la ville vient se placer derrière Dante.)

09 LES CHEFS GIBELINS, *montrant un drapeau porté par l'un d'eux*
Voici notre drapeau !

LES CHEFS GUELPHES, *désignant à leur tour leur bannière*
C'est le nôtre !

LES CHEFS GUELPHES ET GIBELINS, *ensemble*
Lequel sera le tien ?

DANTE, *saisissant le Gonfalon de la ville dans la main d'un héraut, placé derrière lui, et le déployant*

Le drapeau de Florence !

Oui, ce peuple qui met en moi son espérance

Ne doit plus voir que lui flottant sous notre ciel !

(On revêt Dante du riche manteau des Prieurs de Florence.)

Plus de discorde criminelle !

Que nos vains débats soient finis !

Soyons à jamais réunis

DANTE

To be loved!

BEATRICE, *aside*

He loves me!

BARDI

Hail the Master!

(A herald holding the Gonfalon with the arms of the city takes up position behind Dante.)

GHIBELLINE LEADERS, *showing a flag carried by one of their number*
Here is our flag!

GUELF LEADERS, *indicating their banner in their turn*
Here is ours!

GUELF AND GHIBELLINE LEADERS, *together*
Which will be yours?

DANTE, *seizing the Gonfalon of the city from the hands of the herald behind him and unfurling it*

The flag of Florence!

Yes, this people that places its hopes in me

Must henceforth see only this fluttering beneath our skies!

(Dante is vested with the rich cloak of the Priors of Florence.)

No more criminal discord!

Let there be an end to our vain quarrels!

Let us be for ever joined

Dans une étreinte fraternelle !
À notre voix, noble cité,
Que ton front penché se relève !
Tous tes enfants n'ont qu'un seul rêve :
Ta grandeur et ta liberté !

Tous
Plus de discorde criminelle, etc.
Salut, honneur au Protecteur !

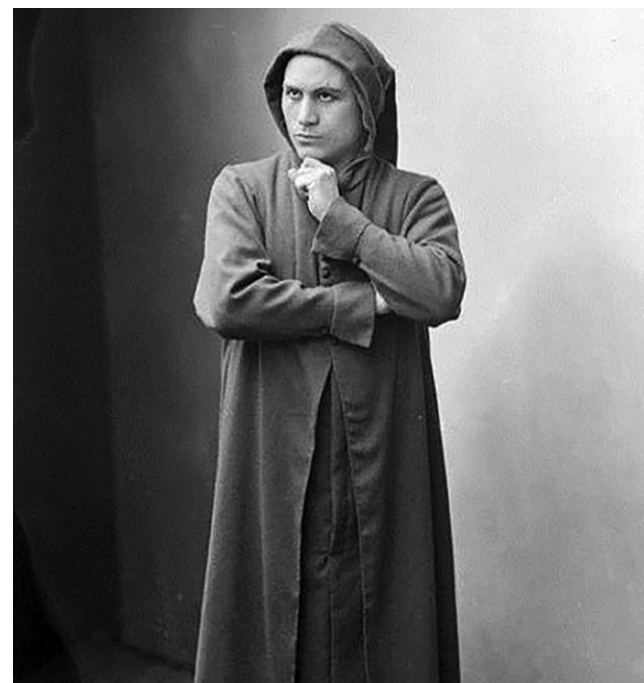
(Les cloches tintent, les clairons sonnent. Allégresse et émotion générales.)

In fraternal embrace!
At the sound of our voices, noble city,
Let your bowed head be raised!
All your children have but one dream:
Your greatness and your freedom!

ALL
No more criminal discord, etc.
All hail, honour to the Protector!

(The bells ring, the trumpets sound. General rejoicing and emotion.)

Étienne Gibert, créateur du rôle de Dante.
Collection particulière.
Étienne Gibert, creator of the role of Dante.
Private collection.



Acte deuxième

Une salle du palais des Seigneurs. Elle est éclairée par de grandes baies vitrées. Au fond, un grand rideau de tapisserie. Portes à droite et à gauche. Vers la gauche, un grand fauteuil, près d'une table chargée de papiers. Bardi, seul, est en scène. Au lever du rideau il est assis dans le fauteuil et parcourt les papiers qui sont sur la table.

Scène I

(N^o 8 : ENTR'ACTE ET AIR)

10 ENTR'ACTE

BARDI

Nos généreux espoirs seraient-ils vains ? Je tremble
À voir comme sur nous s'est assombri le ciel !
Les chefs des deux partis, qu'on a proscrits ensemble,
Ensemble ont fait appel
À Charles de Valois, frère du roi de France.

(Il se lève.)

Qu'on ouvre à l'étranger les portes de Florence,
Ô maître, c'en est fait d'un reste de pouvoir !
(Il marche rêveur.)

Ce n'est pas seulement sur nous que tout est noir,
Ah ! c'est en moi... ces mots, je les entends sans cesse :
« Va sans regret, sois sans faiblesse ;
Pour être aimé fais ton devoir ! »
Quelle flamme alors j'ai cru voir

Act Two

A hall in the Palazzo della Signoria, illuminated by large bay windows. At the back, a large tapestry. Doors to right and left. To the left, a large armchair, beside a table covered in papers. Bardi is on stage, alone. As the curtain rises, he is seated in the armchair, leafing through the papers on the table.

Scene I

(No. 8: ENTR'ACTE AND AIR)

ENTR'ACTE

BARDI

Can our generous hopes have been in vain? I tremble
To see how the sky has darkened above us!
The leaders of the two parties, who were proscribed together,
Have together called on the aid
Of Charles of Valois, brother of the King of France.

(He rises.)

If the gates of Florence are opened to the foreigner,
O Master, that is the end of what power we have left!
(He paces about pensively.)

It is not only over our heads that all is dark;
Ah, it is within me! Those words! I hear them constantly:
'Go without regret, be without weakness;
To be loved, do your duty!'
What passion I believed I saw then

Dans ses yeux... Non ! à trahir sa promesse
Elle n'a pu songer.
Et je n'ai pas encor d'abandon à venger !
Qu'on ouvre à l'étranger les portes de Florence,
Ô maître c'en est fait d'un reste de pouvoir !
*(Il s'assied de nouveau et continue à parcourir les papiers qui sont sur la table.
À ce moment Gemma paraît à droite.)*

Scène 2

(N^o 9 : DUO)

II BARDI, *s'avançant vers Gemma*

Gemma !... la chère Béatrice
A-t-elle enfin fixé le jour de notre hymen ?

GEMMA

Je viens vous demander un cruel sacrifice...
(tressaillement de Bardi)
Mais digne d'un grand cœur... renoncez à sa main !

BARDI

Je l'attendais, cette parole !
Ma tendresse n'est pas si folle
Qu'elle n'ait vu la trahison !

GEMMA

Ah ! vous accusez sans raison !
Béatrice à cette heure ignore

In her eyes ... No! She cannot have thought
Of betraying her promise.
And I do not yet have any renunciation to avenge!
If the gates of Florence are opened to the foreigner,
O Master, that is the end of what power we have left!
*(He sits down again and continues to leaf through the papers on the table. At
this moment Gemma appears from the right.)*

Scene 2

(No. 9: DUET)

BARDI, *coming towards Gemma*

Gemma! Has dear Beatrice
At last set the day for our wedding?

GEMMA

I come to ask you for a cruel sacrifice ...
(Bardi shudders)
But worthy of a great heart: renounce her hand!

BARDI

I was expecting those words!
My love is not so foolish
That it did not espy betrayal!

GEMMA

Ah, your accusation is false!
Beatrice does not know

Ce que je fais... mais elle pleure...
Et je revois son front plus pâle chaque jour !
Oubliez sa promesse !...

BARDI

Oublier cet amour !
(Se rapprochant de Gemma et parlant avec une colère toujours grandissante)
Oui, si je la délie,
Dès que j'aurai parlé,
Sur sa lèvre pâlie
Je sais que reviendra le sourire envolé !
Oui ! ses yeux dont les charmes
Ont pris mon faible cœur,
Si je taris ses larmes,
Retrouveront bientôt leur première douceur !
Mais tu l'as bien compris, docile messagère,
Alors, nous la verrons radieuse et légère,
Courir à son amant, et tomber dans ses bras !
(sourdement)
Et cet amant c'est Dante, n'est-ce pas ?

12 GEMMA

À lui, dès son enfance, elle s'était donnée
Et ne pouvait le revoir sans émoi !
Elle s'était donnée,
Par vous qu'elle soit pardonnée !

BARDI

Pardonner ! on voit bien que tu n'aimes pas !

What I am doing ... but she weeps ...
And I see her face becoming paler every day!
Forget her promise!

BARDI

Forget this love of mine?
(coming closer to Gemma and speaking with growing anger)
Yes, if I release her,
As soon as I have spoken,
I know the vanished smile will return
To her pallid lips!
Yes, if I dry the tears
In those eyes whose charms
Captivated my weak heart,
They will soon regain their former sweetness!
But, as you are well aware, obedient messenger,
Then we will see her, radiant and light-hearted,
Running to her lover, and falling into his arms!
(insidiously)
And that lover is Dante, is it not?

GEMMA

She had given herself to him in childhood
And could not see him again without emotion!
She had given herself;
Let her have your forgiveness!

BARDI

Forgiveness! It is easy to see that you do not love!

GEMMA, *se redressant*

Moi !...

Hélas ! mon âme est blessée

Comme la vôtre. – Oui !

J'ai le même tourment...

Et c'est Dante que j'aime !

BARDI

Et tu veux, insensée,

Jeter ma Béatrice aux bras de ton amant !

GEMMA, *très douce*

Si ma douleur est amère,

Pourtant je le sais aussi,

Par le bien que l'on peut faire

Notre mal est adouci.

Un rayon doit encore luire

Dans l'ombre où je rentrerai,

Si j'entrevois le sourire

De ceux par qui j'ai pleuré !

Par le bien que l'on peut faire

Notre mal est adouci.

Apaisez votre colère

Et pardonnez noblement !

Comme vous je désespère ;

Comme moi soyez clément !

BARDI

Folle et lâche femme !

GEMMA, *rising to her full height*

I!

Alas! My soul is wounded

Like yours. – Yes!

I suffer the same torment ...

And it is Dante that I love!

BARDI

And, you madwoman, you want

To thrust my Beatrice into your lover's arms!

GEMMA, *very gently*

Though my sorrow is bitter,

Yet I also know

That our troubles are eased

By the good we can do.

A ray of light must still shine

Into the shadows to which I will retire,

If I can glimpse the smile

Of those for whom I have wept!

That our troubles are eased

By the good we can do.

Calm your anger

And nobly forgive!

Like you, I despair;

Like me, be magnanimous!

BARDI

Foolish, cowardly woman!

Pardonner la douleur
Est facile à ton âme...
Mais je n'ai que la haine et la vengeance au cœur !
Oui, je veux me venger !

GEMMA
Pitié pour eux, pitié Seigneur !
Ah ! Voyez ma douleur,
Écoutez ma prière.
Hélas je désespère !

BARDI
Non, point de pitié !

(Il sort précipitamment avec un geste de terrible menace. Gemma sort ensuite.)

Scène 3

(N° 10 : RÉCIT ET ROMANCE)

(La tapisserie du fond s'est écartée ; Béatrice paraît et suit du regard ceux qui s'éloignent.)

13 BÉATRICE
Paroles de haine, aveu de tendresse,
J'ai tout entendu !
Pour tous je saurai tenir ma promesse ;
Mon dernier espoir, cher Dante, est perdu !
Comme un doux nid sous la ramée

To forgive sorrow
Comes easily to your soul ...
But I have only hatred and vengeance in my heart!
Yes, I want to be avenged!

GEMMA
Pity for them, pity, my Lord!
Ah! See my grief,
Hear my prayer.
Alas, I despair!

BARDI
No, no pity!

(He rushes out with a gesture of terrible menace. Gemma goes out after him.)

Scene 3

(NO. 10: RECITATIVE AND ROMANCE)

(The tapestry at the back has parted; Beatrice emerges and looks after those who have just left.)

BEATRICE
Words of hatred, confession of love,
I heard everything!
I will keep my promise to all;
My last hope, dear Dante, is lost!
Like a sweet nest beneath the leafy boughs

Où le printemps met sa splendeur,
À l'ombre de ta renommée,
Une autre cachera son paisible bonheur.
Ô cruelle douleur !
Quand tu voudras, lassé du labeur glorieux,
En des regards aimants reposer ta pensée,
Ce n'est pas vers les miens que s'en iront tes yeux.
Comme un doux nid sous la ramée, etc.
Ah ! que la mort soit prompte à terminer mes peines !

Scène 4

(N^o II : DUO)

(En ce moment Dante paraît ; il s'avance le front baissé et sans apercevoir d'abord Béatrice qui a douloureusement tressailli à sa vue.)

14 BÉATRICE

C'est lui ! Seigneur, en ce cruel instant,
Soutenez-moi !

DANTE, *lève les yeux, et voyant Béatrice, s'avance vers elle avec un cri joyeux*
Béatrice !... Après tant
De messages et de prières vaines,
Enfin c'est vous que je revois !

BÉATRICE

Dante, vous me voyez pour la dernière fois !

On which Spring arrays her splendour,
In the shade of your renown,
Another will hide her tranquil happiness.
Oh cruel sorrow!
When, weary of glorious toil,
You wish to rest your thoughts in loving glances,
It is not to my eyes that yours will turn.
Like a sweet nest beneath the leafy boughs, etc.
Ah, let death be swift to end my pains!

Scene 4

(No. II: DUET)

(At this moment Dante appears; he is walking with his head lowered, and initially without noticing Beatrice, who has shivered with grief on seeing him.)

BEATRICE

It is he! O Lord, in this cruel instant,
Sustain me!

DANTE, *raising his eyes, and seeing Beatrice, goes to her with a joyful cry*
Beatrice! After so many
Fruitless messages and prayers,
At last I see you again!

BEATRICE

Dante, you see me for the last time!

DANTE

Sur ta lèvre est l'adieu, mais non dans ta pensée !

BÉATRICE

Je suis la fiancée
D'un homme à qui je dois
Un de mes jours heureux
Et je n'en compte guère !

DANTE

Ah ! celui qui naguère
De ta douleur abusait lâchement
N'a droit qu'à ton oubli !...
Ton époux, ton amant,
C'est moi, c'est moi seul !

BÉATRICE, *tristement*

Poète, la gloire,
Du bout de son aile, en votre mémoire
Effacera bientôt mon nom.

DANTE

Non ! non !
Demain, si tu m'abandonnes,
Pourrai-je encore chanter ?
Je n'ai cherché de couronnes
Que pour te les apporter.
Sans toi, mon œuvre est finie
Et n'aura duré qu'un jour.

DANTE

'Farewell' is on your lips, but not in your thoughts!

BEATRICE

I am the betrothed
Of a man to whom I owe
One of the happy days in my life,
And I have had very few!

DANTE

Ah, he who once, in cowardly fashion,
Took advantage of your grief
Deserves only to be forgotten by you!
Your husband, your lover,
It is I, it is I alone!

BEATRICE, *sadly*

Poet, Glory,
With the tip of its wing, will soon
Erase my name from your memory.

DANTE

No! No!
Tomorrow, if you abandon me,
Will I still be able to sing?
I have sought laurel wreaths
Only to bring them to you.
Without you, my work is finished,
And will have lasted but a single day.

C'est me prendre mon génie
Que me ravir ton amour !

BÉATRICE, *à part, avec extase*
L'entendre ainsi parler, quelle ivresse !
Quelle ivresse profonde !

DANTE, *se rapprochant d'elle*
Sur mon front l'orage gronde,
Chaque heure amène un danger ;
Il n'est que toi seule au monde
Qui puisse m'encourager !
Ton âme aux douceurs célestes
De la mienne est la moitié !
Par amour si tu ne restes,
Reste du moins par pitié !

BÉATRICE
Tu le veux !
Que mon sort à ton sort soit lié !

DANTE ET BÉATRICE
Oui ! je t'aime ! je t'aime !
Éclos du premier jour
Jusqu'à l'heure suprême
Doit vivre notre amour.
À toi toujours !
Je t'aime ! Mon/Ma bien aimé(e),
je suis à toi !

To deprive me of your love
Is to rob me of my genius!

BEATRICE, *aside, in ecstasy*
To hear him speak thus, what rapture!
What profound rapture!

DANTE, *coming closer to her*
The storm gathers above my head;
Each hour brings some danger;
You alone in the world
Can encourage me!
Your soul, with its heavenly sweetness,
Is half of mine!
If you do not remain for love's sake,
Remain at least for the sake of pity!

BEATRICE
You wish it so!
Let my fate be joined with yours!

DANTE, BEATRICE
Yes! I love you! I love you!
Our love was born from the very first day
And must live
Until our last hour.
I am yours for ever!
I love you! My beloved,
I am yours!

Scène 5

(N^o 12 : FINALE)

(À ce moment la porte de droite s'est ouverte et, sans être vu de Dante et de Béatrice dans leur extase, est entré et se tient debout sur le seuil un groupe de Gibelins.)

15 LES CHEFS GIBELINS, *raillleurs*
Cher Gonfalonnier de justice,
Daignez ici nous recevoir ;
S'il vous plaît que l'on nous bannisse
Il nous plaisait de vous revoir !

(Dante qui a d'abord tressailli à leur vue, se retourne, méprisant, et entraîne Béatrice vers la porte de gauche, mais au seuil de celle-ci, un groupe de Guelfes est apparu.)

LES CHEFS GUELFES, *raillleurs également*
Illustre prieur de Florence,
Nous réunir nous semblait doux ;
Nous avons fait cette alliance ;
Mais seulement... c'est contre vous !

DANTE
Quel traître vous ouvrit ce palais ?

BÉATRICE, *à part*
Je frissonne...

Scene 5

(NO. 12: FINALE)

(At this moment the right-hand door has opened. Unseen by Dante and Beatrice, lost in their ecstasy, a group of Ghibellines has entered and stands on the threshold.)

GHIBELLINE LEADERS, *mockingly*
Dear Gonfalonier of Justice,
Deign to receive us here;
Though it pleased you to banish us,
It pleased us to see you again!

(Dante, having initially started on seeing them, turns round contemptuously and leads Beatrice towards the door on the left; but a group of Guelfs has appeared on its threshold.)

GUELF LEADERS, *equally mocking*
Illustrious Prior of Florence,
To unite seemed sweet to us;
We have concluded that alliance;
Only ... it is against you!

DANTE
What traitor opened this Palazzo to you?

BEATRICE, *aside*
I tremble ...

(Elle s'élance vers le fond de la salle, appelant.)

À l'aide ! au secours !

(Le rideau s'est soulevé, Bardi se dresse devant Béatrice qui pousse un cri de terreur.)

Lui !...

Scène 6

BARDI, *glacé*

N'appellez pas ! Personne

Ne doit venir ! Ceux que vous réclamez

Sont avec nous ou bien sont désarmés !

(Il s'avance en scène. Une foule de gens armés envahit la salle.)

BARDI ET LES PARTISANS

La résistance est inutile !

De ton palais et de ta ville

Nous sommes maîtres aujourd'hui !

DANTE, *fièrement, aux deux groupes ennemis qui l'ont entouré*

Que demandez-vous donc ?

BARDI, *aux partisans*

J'ai votre parole ?

LES PARTISANS

Oui !

(Sur un geste ils tirent leurs épées.)

(She runs towards the back of the hall, calling out.)

Help! Come to our aid!

(The tapestry has been raised. Bardi stands before Beatrice, who utters a cry of terror.)

He!

Scene 6

BARDI, *icily*

Do not call out! No one

Will come! Those you summon

Are with us or else are disarmed!

(He advances towards centre stage. A crowd of armed men invades the hall.)

BARDI, GUELFs AND GHIBELLINES

Resistance is futile!

Today we are the masters

Of your Palazzo and your city!

DANTE, *proudly, to the two groups of enemies who have surrounded him*

What do you demand?

BARDI, *to the Guelphs and Ghibellines*

Have I your word?

GUELFs AND GHIBELLINES

Yes!

(At a sign from him, they draw their swords.)

DANTE

Assassins !

BÉATRICE, *affolée, à Bardi*

Grâce pour lui, grâce !

BARDI

Sa grâce est dans vos mains.

BÉATRICE

Que faut-il que je fasse ?

BARDI, *désignant Dante*

Pour lui la mort... ou pour vous le couvent !

BÉATRICE

Le couvent !

DANTE

Le couvent !

(à Béatrice)

Béatrice, que je meure plutôt que te pleurer vivant !

BARDI, *faisant un signe aux partisans qui font un pas sur Dante*

Alors !...

BÉATRICE, *suppliante, à Bardi*

Non !... je vous en conjure !

DANTE

Murderers!

BEATRICE, *distraught, to Bardi*

Mercy for him, mercy!

BARDI

His mercy is in your hands.

BEATRICE

What must I do?

BARDI, *pointing to Dante*

Death for him ... or a convent for you!

BEATRICE

A convent!

DANTE

A convent!

(to Beatrice)

Beatrice, let me die rather than live to weep for you!

BARDI, *making a sign to the Guelfs and Ghibellines, who take a step towards Dante*

Well, then?

BEATRICE, *beseechingly, to Bardi*

No! I beg you!

BARDI

Jurez donc par le ciel, implacable au parjure,
De jeter à ce monde un éternel adieu.
Et n'étant plus à moi, de n'être plus qu'à Dieu !

DANTE, *toujours menacé par les épées*
Ne jure pas !

BÉATRICE, *sur un nouveau geste de Bardi*
Par le ciel, je le jure !

16 BÉATRICE ET DANTE

C'en est fait ! Séparés sans pitié, sans retour,
Nous avons devant nous l'éternelle souffrance.
Nos bonheurs, Dieu jaloux, te sont-ils une offense
Pour songer, comme un crime, à punir tant d'amour !

BARDI

C'en est fait, mon bonheur s'est enfui sans retour !
Mais je suis sans remords d'une juste vengeance :
J'aurais vu leur ivresse insulter ma souffrance,
Et, trahi sans pitié, je les frappe à mon tour.

LES PARTISANS

C'en est fait, il n'est plus notre maître d'un jour !
Sa grandeur est finie et la nôtre commence !
Faible cœur qui rêvait follement la puissance !
Il perdra son orgueil en perdant son amour !

BARDI

Then swear by Heaven, which is implacable with perjurers,
To bid this world an eternal farewell,
And, since you are no longer mine, to be God's alone!

DANTE, *still threatened at swordpoint*
Do not swear!

BEATRICE, *following a new sign from Bardi*
By Heaven I swear it!

BEATRICE, DANTE

It is done! Separated without pity, without hope of return,
We have eternal suffering before us.
O jealous God, has our happiness offended thee,
That thou shouldst think of punishing such love like a crime?

BARDI

It is done! My happiness has fled without hope of return!
But I feel no remorse for my just vengeance:
I would have seen their passion insulting my suffering,
And, mercilessly betrayed, I strike them in my turn.

GUELF AND GHIBELLINES

It is done! He is no longer our temporary master!
His greatness is at an end, and ours has begun!
Feeble heart that madly dreamt of power!
He will lose his pride as he loses his love!

17 BARDI, *aux partisans*

Maintenant vous pouvez remettre
Amis, votre épée au fourreau.
(*Les partisans obéissent. À Dante :*)
Vous êtes libre, maître !

DANTE

Ah ! fais donc jusqu'au bout ton métier de bourreau !
(*aux partisans*)
Vous êtes insensés de me laisser la vie !
Ici, je suis encore puissant
Et de tout votre sang,
Infâmes, vous paierez la tendresse ravie !

BARDI ET LES PARTISANS

Puissant encore, tu le crois ! Ah ! ah ! ah !

(*Rires ironiques des partisans. Rumeur au dehors.*)

BARDI

Entends cette rumeur qui grandit et qui monte.

DANTE

Qu'est-ce donc ?

(*Bardi s'est avancé vers la croisée et a regardé au dehors.*)

BARDI

Charles de Valois

BARDI, *to the Guelfs and Ghibellines*

Now, my friends, you may replace
Your swords in their scabbards.
(*They obey. To Dante:*)
You are free, Master!

DANTE

Ah, finish off your butcher's work!
(*to the Guelfs and Ghibellines*)
You are mad to spare my life!
Here I am still powerful,
And, vile men, you will pay with all your blood
For the love of which you have robbed me!

BARDI, GUELFs AND GHIBELLINES

Still powerful, do you think? Ha-ha-ha!

(*Ironical laughter from the Guelfs and Ghibellines. Noise is heard from outside.*)

BARDI

Listen to that noise as it grows and comes closer.

DANTE

What is it?

(*Bardi has moved to the window and looks outside.*)

BARDI

Charles of Valois

Est entré dans Florence !

DANTE

Ô l'effroyable honte !

(La rumeur augmente. Un appel de trompette suivi de cris et d'applaudissements.)

BARDI, à Dante

Écoute encore ! C'est son premier édit

Qu'on proclame et qu'on applaudit !

(Trompettes. On entend au dehors la voix retentissante d'un héraut.)

Scène 7

LA VOIX DU HÉRAUT

« Au nom du roi de France, notre frère,

Et par licence du Saint-Père

Qui nous fait son représentant,

Nous, Charles de Valois, enjoignons qu'à l'instant,

Durante Alighieri soit banni de la ville

Et ne puisse y rentrer sous peine de la mort ! »

DANTE

Proscrit ! Je suis proscrit !

BARDI, avec une gaieté ironique à Dante

Dès qu'on est le plus fort

On exile ;

Has entered Florence!

DANTE

Oh, what appalling shame!

(The noise grows louder. A trumpet call, followed by shouts and cheers.)

BARDI, to Dante

Keep listening! It is his first edict

That is being proclaimed and applauded!

(Trumpets. The ringing voice of a Herald is heard from outside.)

Scene 7

VOICE OF THE HERALD

'In the name of the King of France, our brother,

And by licence of the Holy Father

Who has made us his representative,

We, Charles of Valois, decree that, as of this moment,

Durante Alighieri shall be banished from the city

And may return there only on pain of death!'

DANTE

Proscribed! I am proscribed!

BARDI, with ironic gaiety, to Dante

As soon as one is the strongest,

One exiles others;

C'est vous, Seigneur, c'est vous, qui nous l'avez appris.

LES GUELFES

C'est vous, Seigneur, c'est vous, qui nous l'avez appris.

DANTE

Ah ! misérables !

(Les partisans, tout en riant, se retirent au fond de la salle. Béatrice est sortie de son accablement et, chancelante, se dirige vers Dante.)

BÉATRICE, *d'une voix brisée*
Dante !

DANTE, *allant à elle, à demi-voix*
Tu l'as compris !
Par la force arrachée une promesse est vaine !
Si loin que le destin m'entraîne
Tu me suivras, fidèle à nos amours !

LES GUELFES, *railleurs*
Illustre prieur de Florence,
Nous réunir vous semblait doux ;
Nous avons fait cette alliance ;
Mais seulement... c'est contre vous !
(avec une joie féroce)
C'en est fait ! Il n'est plus notre maître d'un jour !

It is you, my Lord, it is you who taught us so.

THE GUELFES

It is you, my Lord, it is you who taught us so.

DANTE

Ah, miserable wretches!

(The Guefs and Ghibellines retire, laughing, to the back of the hall. Beatrice has emerged from her despondency, and staggers towards Dante.)

BEATRICE, *in a broken voice*
Dante!

DANTE, *going to her; in a low voice*
You have understood!
A promise made under duress is invalid!
However far Destiny may lead me,
You will follow me, faithful to our love!

THE GUELFES, *mockingly*
Illustrious Prior of Florence,
To unite seemed sweet to us;
We have concluded that alliance;
Only ... it is against you!
(with fierce joy)
It is done! He is no longer our temporary master!

BÉATRICE

Vous suivre ?

(Elle aperçoit Bardi qui ne l'a pas quittée du regard et qui, faisant un pas vers Dante, a porté la main à sa dague.)

J'ai juré ! Dante, adieu pour toujours !

DANTE

Adieu, mes seules amours !

BEATRICE

Follow you?

(She looks at Bardi, who has not kept his eyes off her; taking a step towards Dante, he puts his hand to his dagger.)

I have sworn! Dante, farewell for ever!

DANTE

Farewell, my only love!

Serment de Béatrice concluant le finale de l'acte II.
Le Théâtre illustré, 1890. Collection particulière.
Beatrice's oath at the end of the Act II finale.
Le Théâtre illustré, 1890. Private collection.



CD II

Acte troisième

Le Pausilippe. Tout à fait à gauche du spectateur, un tombeau, creusé dans le roc, ombragé de lauriers roses. Près du tombeau, un bloc de pierre couvert de mousse, formant un siège.

Scène I

(N^o 13 : TARANTELLE)

(Au lever du rideau, groupes divers de pasteurs et de femmes portant des gerbes de blé. Au son des pipeaux et de divers instruments champêtres, dansent des jeunes gens et des jeunes filles. Tableau très gracieux et très animé.)

01 TARANTELLE

(N^o 14 : SCÈNE)

(Un vieillard se lève et étend la main vers les jeunes gens, qui s'arrêtent.)

02 UN VIEILLARD

Partons, enfants !... Déjà grandit sur la campagne
L'ombre du Pausilippe au déclin du soleil.
Voici la fin du jour. Il est temps qu'on regagne
Le chaume où nous attend le bienfaisant sommeil.

Act Three

Mount Posilippo. To the spectator's extreme left, a tomb carved from the rock, shaded by pink laurels. Beside the tomb, a block of stone covered by moss that forms a seat.

Scene I

(No. 13: TARANTELLA)

(As the curtain rises, groups of shepherds and women are carrying sheaves of wheat. Young men and girls dance to the sound of pipes and other rustic instruments. The scene is very graceful and lively.)

TARANTELLA

(No. 14: SCENE)

(An Old Man rises and gestures to the young people, who stop dancing.)

OLD MAN

Let us go, children! Already the shadow of Posilippo
Spreads over the fields as the sun sets.
The day draws to its close. It is time to return
To the cottage where kindly sleep awaits us.

Tous
Voici la fin du jour. Il est temps qu'on regagne
Le chaume où nous attend le bienfaisant sommeil.

UN VIEILLARD, *regardant au loin*
Par le sentier de la montagne,
Je vois monter vers nous de jeunes cavaliers...
Ce sont les écoliers
Qui viennent de la ville
(*montrant le rocher*)
Au tombeau de celui qui s'appelle Virgile.

(*Entrent les Écoliers portant des palmes et des couronnes. Ils vont se placer devant la tombe. Autour d'eux font cercle les Pasteurs.*)

Scène 2

(N^o 15 : ODE À VIRGILE)

03 UN ÉCOLIER

Ô maître, dont la gloire emplit tout l'univers
Et dont la cendre ici repose,
La paisible demeure où nous berçaient tes vers,
Demain, pour nous, doit être close.

TOUS LES ÉCOLIERS
Pour nous, demain, doit être close.

ALL
The day draws to its close. It is time to return
To the cottage where kindly sleep awaits us.

OLD MAN, *looking into the distance*
I see young riders
Coming up the mountain path towards us.
They are the students
Coming from the city
(*pointing to the rock*)
To the tomb of the man they call Virgil.

(*The Students enter, carrying palms and wreaths. They take up position in front of the tomb. The Shepherds form a circle around them.*)

Scene 2

(NO. 15: ODE TO VIRGIL)

A STUDENT

O Master, whose glory fills the whole universe
And whose ashes lie here,
The peaceful abode where your verse nurtured us
Must close its doors to us tomorrow.

ALL THE STUDENTS
Must close its doors to us tomorrow.

UN ÉCOLIER

Mais le temps, plein de toi, ne peut être oublié
Et ton œuvre est notre Évangile.
Dans un commun amour scellant notre amitié
Nous restons frères en Virgile !

TOUS LES ÉCOLIERS

Nous restons frères en Virgile !

UN ÉCOLIER, *aux pasteurs et contadines*

Ô doux pasteurs, gardiennes des troupeaux,
Semeurs de la moisson dorée,
Il disait vos labeurs en sa langue sacrée ;
Ainsi que nous, honorez son repos.

TOUS LES ÉCOLIERS

Ainsi que nous, honorez son repos.

TOUS

Honorons son repos.

UN ÉCOLIER

Ô maître, dont le nom ne peut être oublié,
Oui, ton œuvre est notre Évangile.

TOUS LES ÉCOLIERS

Dans un commun amour scellant notre amitié
Nous restons frères en Virgile !

STUDENT

But we cannot forget the time we spent engrossed in you,
And your work is our Gospel.
Sealing our friendship in a shared love,
We remain brothers in Virgil!

ALL THE STUDENTS

We remain brothers in Virgil!

STUDENT, *to the Shepherds and Peasant Girls*

O gentle shepherds, girls who keep the flocks,
Sowers of the golden harvest,
He spoke of your labours in his sacred language;
Like us, honour his resting place.

ALL THE STUDENTS

Like us, honour his resting place.

ALL

Let us honour his resting place.

STUDENT

O Master whose name cannot be forgotten,
Yes, your work is our Gospel.

ALL THE STUDENTS

Sealing our friendship in a shared love,
We remain brothers in Virgil!

Tous
Soyons tous frères en Virgile.

(N^o 16 : SCÈNE)

UN VIEILLARD
Partons, enfants, partons, voici la fin du jour.

Tous
Voici la fin du jour, il est temps qu'on regagne
La chaume où nous attend le bienfaisant sommeil.

(Tous s'éloignent peu à peu.)

Scène 3

(N^o 17 : INVOCATION)

(Dante paraît, revêtu du costume historique. Il s'avance, sombre, la tête inclinée sur la poitrine. Le jour baisse de plus en plus.)

04 DANTE

Encore un jour qui tombe
Dans le gouffre infini
Sans laisser un rayon sur le front du banni !...
Où donc est Béatrice ?...
À l'heure où je succombe,
N'a-t-elle pas perdu jusqu'à mon souvenir ?...

ALL
Let us all be brothers in Virgil.

(NO. 16: SCENE)

OLD MAN
Let us go, children, let us go; the day draws to its close.

ALL
The day draws to its close. It is time to return
To the cottage where kindly sleep awaits us.

(They all move off gradually.)

Scene 3

(NO. 17: INVOCATION)

(Enter Dante, wearing his historical costume. He moves forward in sombre mood, head bowed on his breast. Night draws on.)

DANTE

Another day that falls
Into the infinite abyss
Without leaving a sunbeam on the exile's brow!
Where is Beatrice?
Now, as I am overcome,
Has she not forgotten my very existence?

(avec accablement)

Je suis si triste et las qu'il me faut une tombe
Pour qu'un peu de repos me puisse encor venir !

(se rapprochant du tombeau avec une sorte de ferveur mystique)

Ô maître, lève-toi, dans l'ombre où je me penche,
Couronné de lauriers, dans ta tunique blanche,
Dicte-moi le poème idéal et rêvé ;
Gloire et bonheur, j'aurai tout retrouvé !

(avec découragement)

Folle chimère !

(La nuit est tout à fait venue ; il va s'asseoir sur la pierre voisine de la tombe.)

Mais je me sens accablé !... Ma paupière
S'abaisse... un voile est sur mes yeux.
Ah ! sois béni, sommeil qui de la vie amère
Doit me faire oublieux !

*(Ses yeux se ferment. Il dort. Voici que, lentement, le tombeau s'entrouvre.
Couronné de lauriers, vêtu d'une longue robe blanche, Virgile apparaît, éclairé
d'un rayon de lune et parle à Dante endormi.)*

(despondently)

I am so sad and weary that I need a tomb
To find a little repose!

(approaching the tomb with a sort of mystical fervour)

O Master, arise from the shadows into which I gaze,
Crowned with laurels, in your white tunic!
Dictate to me the ideal poem I dream of;
Glory and happiness, I will regain everything!

(with discouragement)

Wild illusion!

(Night has now fallen; he goes to sit on the stone beside the tomb.)

But I feel overwhelmed! My eyelids
Droop ... a veil comes over my eyes.
Ah, Sleep, I bless you, who will make me oblivious
To the bitterness of life!

*(His eyes close. He sleeps. Now the tomb slowly opens. Crowned with laurels,
dressed in a long white robe, Virgil appears, lit by a moonbeam, and speaks to
the sleeping Dante.)*

Scène 4

Le Rêve du Dante

Première Partie. L'Enfer

(N^o 18 : APPARITION DE VIRGILE)

05 VIRGILE

Dante... C'est chose bien fragile,
Que le bonheur humain.
Le tien va se briser ;
Mais la muse est fidèle et viendra t'apaiser.

DANTE
Virgile !

(Dante a tressailli ; rouvrant à demi les yeux, il aperçoit l'ombre et essaye de se lever. Mais l'ombre étend la main et le poète retombe. Ses yeux se ferment de nouveau.)

VIRGILE
Avant que de tes jours s'éteigne le flambeau
Je veux que ton œuvre s'achève ;
Et s'il est le plus sombre, il sera le plus beau !
Visite en ton sommeil, dont je guide le rêve,
Le monde où l'on ne va qu'en sortant du tombeau !
Ô Dante, je veux que ton œuvre s'achève !

Scene 4

Dante's Dream

First Part. Hell

(No. 18: APPARITION OF VIRGIL)

VIRGIL

Dante ... Human happiness
Is a most fragile thing.
Yours will be shattered;
But the Muse is faithful, and will come to console you.

DANTE
Virgil!

(Dante has shuddered; half-opening his eyes, he sees the shade and tries to rise. But the shade stretches out its hand and the poet falls back. His eyes close again.)

VIRGIL
Before the torch of your days is extinguished
I want your work to be accomplished;
And the darker it is, the finer it will be!
Visit in your sleep, whose dream I guide,
The world where one can go only on quitting the tomb!
O Dante, I want your work to be accomplished!

(N^o 19 : *LA NUIT*)

(Un rideau de nuages se lève lentement derrière eux.)

06 DANTE, *d'une voix entrecoupée*

La nuit !... l'horrible nuit !

(Les nuages montent toujours.)

L'horrible nuit !...

(Il regarde dans le vide avec une expression d'effroi sur le visage.)

Ce long cri de souffrance !

Et ces mots que je vois tracés :

« Vous qui venez ici, laissez

Toute espérance ! »

(Le rideau de vapeurs se dissipe lentement. On aperçoit l'Enfer. Cavernes sombres dont les voûtes ont, par instants, un reflet sanglant. Derrière des blocs de rochers noirs grouillent et se tordent des ombres confuses. Une sourde et douloureuse plainte monte de tous côtés.)

Scène 5

(N^o 20 : *CHŒUR DES DAMNÉS*)

07 CHŒUR DES DAMNÉS

Toujours ! toujours ! toujours !

Ô douleurs sans trêve !

Châtiment sans recours !

Un cri s'élève

Des enfers sourds !

(No. 19: *NIGHT*)

(A curtain of clouds slowly rises behind them.)

DANTE, *in a broken voice*

Night! ... Dreadful night!

(The clouds continue to rise.)

Dreadful night!

(He looks into space with an expression of terror on his face.)

That long cry of suffering!

And those words I see traced out:

'Abandon hope, all ye

Who enter here!'

(The curtain of mists is slowly dispelled. We now see Hell. Dark caverns whose vaults momentarily glint like blood. Behind blocks of dark rock, ill-defined shades teem and writhe. A dull, sorrowful plaint rises up on all sides.)

Scene 5

(No. 20: *CHORUS OF THE DAMNED*)

CHORUS OF THE DAMNED

For ever! For ever! For ever!

Oh pains without cease!

Punishment without remission!

A cry rises up

From the deaf vaults of Hell!

Maudits toujours ! toujours ! toujours !

DANTE

L'Enfer !...

CHŒUR DES DAMNÉS

Ah !

DANTE

(Il se cache le visage dans ses mains comme pour échapper au terrible spectacle.)

Non !... non !... non !...

CHŒUR DES DAMNÉS

Ah !

VIRGILE

Mon fils, poursuis ton rêve !

Scène 6

(N^o 21 : APPARITION D'UGOLINO)

DANTE

Parmi ces malheureux

Il en est un, plus sombre et plus farouche !

(avec un cri)

Ah ! c'est affreux !

Du sang... à ses mains... à sa bouche !

Accursed for ever! For ever! For ever!

DANTE

This is Hell!

CHORUS OF THE DAMNED

Ah!

DANTE

(He hides his face in his hands as if to escape the terrible sight.)

No! No! No!

CHORUS OF THE DAMNED

Ah!

VIRGIL

My son, continue your dream!

Scene 6

(No. 21: APPARITION OF UGOLINO)

DANTE

Among these unfortunates

There is one still more sombre and fierce!

(with a cry)

Ah! It is hideous!

Blood ... on his hands ... on his mouth!

VIRGILE

Un supplice sans fin

Châtie un crime sans exemple :

Celui que ton effroi contemple

Est l'homme qui mourut dans la Tour de la faim !

DANTE, *sourdement*

Ugolin !...

VIRGILE

Loin de nous encor, sombre, sinistre, immense,

Silloné par instant

De livides éclairs, un nuage s'étend

Et grandit et s'avance...

Scène 7

(N^o 22 : *TOURBILLON INFERNAL*)

o8 CHŒUR DES DAMNÉS

Ah !

DANTE

Oui ! l'air

Gronde et mugit comme la mer

À l'heure des tempêtes !

CHŒUR DES DAMNÉS

Ah !

VIRGIL

Unending torture

Punishes unexampled crime:

He whom you look on in your dread

Is the man who died in the Tower of Hunger!

DANTE, *in a subdued voice*

Ugolino!

VIRGIL

Still far from us, dark, sinister, immense,

Rent from time to time

By livid lightning flashes, a cloud swells

And grows and advances ...

Scene 7

(NO. 22: *INFERNAL WHIRLWIND*)

CHORUS OF THE DAMNED

Ah!

DANTE

Yes! The air

Growls and roars like the sea

When tempests come!

CHORUS OF THE DAMNED

Ah!

VIRGILE

C'est le tourbillon roulant sur nos têtes !
Meurtris, éperdus,
Ceux qui par la chair ont été perdus !

CHŒUR DES DAMNÉS

Ah !

DANTE

Ces cris de rage
Et de douleur...
Ah ! maître, défends-moi : j'ai peur !

(Virgile étend de nouveau la main au-dessus de Dante pendant que le tourbillon passe avec fracas. Mais la rumeur s'apaise, l'ombre infernale semble s'éclairer.)

CHŒUR DES DAMNÉS

Ah ! Toujours !

DANTE

Un souffle moins brûlant effleure mon visage...

Scène 8

(N^o 23 : APPARITION DE PAOLO ET FRANCESCA)

09 VIRGILE

Deux êtres vont là-bas se tenant embrassés,
Si pâles et si beaux qu'on dirait le passage

VIRGIL

It is the whirlwind circling above our heads!
Crushed and frantic,
Those who were lost through the sins of the flesh!

CHORUS OF THE DAMNED

Ah!

DANTE

Those cries of rage
And pain ...
Ah, Master, defend me: I am afraid!

(Virgil again extends his hand over Dante while the whirlwind passes by with a roar. But then the noise dies down, and the infernal gloom seems to diminish.)

CHORUS OF THE DAMNED

Ah! For ever!

DANTE

A less burning breeze plays around my face ...

Scene 8

(NO. 23: APPARITION OF PAOLO AND FRANCESCA)

VIRGIL

Two beings walk over yonder, embracing each other,
So pale and fair, they are like doves

De colombes volant vers les nids délaissés !...
Et si tu veux savoir de quel nom sur la terre
On les nommait naguère,
Et quel crime en eux est puni,
Va demander à Rimini !

DANTE

Paolo ! Francesca ! Dieu !

(Une clameur plus déchirante d'angoisse et de douleur s'élève. Les cavernes sont incendiées par une immense lueur rouge. Un ange s'est dressé, tenant une torche flamboyante qu'il secoue sur les maudits.)

VOIX DES DAMNÉS

Pitié !... Grâce !... Le feu ! l'ange au glaive de feu !

(Tout est fini, l'enfer est replongé dans l'ombre.)

Scène 9

(N^o 24 : DIVINES CLARTÉS)

VIRGILE

Du gouffre où le maudit se tord sous l'anathème,
Que ton esprit s'envole aux séjours bienheureux !
Séjours, hélas! fermés à ceux
Qui, comme moi, n'ont pas reçu l'eau du baptême.

Flying back to the nests they have abandoned!
And if you wish to know by what name
They once were known on earth,
And for what crime they are punished,
Then go and ask in Rimini!

DANTE

Paolo! Francesca! Oh God!

(A still more heartrending clamour of anguish and pain is heard. The caverns are burnt by an immense red glow. An angel stands there, holding a flaming torch that he shakes over the accursed souls.)

VOICES OF THE DAMNED

Pity! Mercy! ... Fire! The angel with the fiery sword!

(All is finished, and Hell is plunged into darkness once more.)

Scene 9

(No. 24: DIVINE RADIANCE)

VIRGIL

From the chasm where the accursed writhe under anathema,
Let your spirit fly up to the blessed abodes!
Those abodes, alas, are closed to those
Who, like myself, have not received the baptismal waters.

DANTE

Les merveilleux concerts ! Aux lèvres d'un mortel
Quel hymne jamais eut ces douceurs étranges !

Deuxième Partie. Le Ciel

(N^o 25 : CHŒUR CÉLESTE)

IO CHŒUR CÉLESTE

Gloire à celui qui rayonne
D'ineffable splendeur !
Vous qu'il récompense ou qu'il pardonne,
Âmes des bienheureux, allez vers le Seigneur !
Gloire au Dieu juste, au Dieu bon, au Dieu sauveur !

DANTE

La voix des anges !...
Le ciel ! Je vois le ciel !
(*Il s'agenouille.*)

Scène 10

(N^o 26 : APPARITION DE BÉATRICE)

II BÉATRICE

Je vais dans l'azur sans voiles
Où les anges, de leurs mains,
Recueillent les pleurs humains
Pour les changer en étoiles !

DANTE

What wondrous concerts! On the lips of a mortal creature,
What hymn ever had such strange delights?

Second Part. Heaven

(No. 25: HEAVENLY CHORUS)

HEAVENLY CHORUS

Glory to Him who radiates
Ineffable splendour!
You whom He rewards or pardons,
Souls of the Blessed, go to the Lord!
Glory to God the righteous, God the good, God the Saviour!

DANTE

The voice of the angels!
Heaven! I see Heaven!
(*He kneels.*)

Scene 10

(No. 26: APPARITION OF BEATRICE)

BEATRICE

I move through the azure without veils
Where the angels, with their hands,
Gather human tears
To change them into stars!

DANTE

La voix de Béatrice aux célestes chemins !

CHŒUR CÉLESTE

Gloire à celui qui rayonne !

BÉATRICE

Si la tâche n'est pas finie
Que doit remplir le bien-aimé,
Le Maître sera désarmé
Par sa constance et son génie.
Et nous serons unis au séjour radieux
D'allégresse infinie et d'éternel amour !

DANTE, *les bras levés*

Béatrice, entends-moi...

(La vision lumineuse s'éteint. L'obscurité envahit de nouveau la scène.)

Ah ! plus rien ! dans l'espace

Tout se tait, tout s'efface

Tout est noir !

Oui, tu l'as dit, ma Béatrice

Je pourrai te revoir !

DANTE

The voice of Beatrice on the celestial paths!

HEAVENLY CHORUS

Glory to the Radiant One!

BEATRICE

If the task the beloved must accomplish
Is not complete,
The Master will be swayed
By his constancy and genius.
And we shall be joined in the radiant abode
Of endless joy and eternal love!

DANTE, *arms raised*

Beatrice, hear me ...

(The luminous vision fades. Darkness invades the scene again.)

Ah! Nothing remains! In space

All is silent, all vanishes,

All is dark!

Yes, you told me so, my Beatrice:

I may see you again!

Acte quatrième

Premier tableau (scène unique)

(N^o 27 : ENTR'ACTE)

12 ENTR'ACTE

(N^o 28 : SCÈNE ET DUO)

Même décor qu'à l'acte précédent. Au lever du rideau Dante est toujours endormi près du tombeau de Virgile. Le jour commence à venir.

13 CHŒUR

Ah !

(Bardi paraît à droite. Un petit pâtre qui le précède lui désigne du doigt Dante, toujours endormi, et s'éloigne. Bardi fait quelques pas, puis s'arrête, comme n'osant l'aborder. Dante se réveille. Il promène d'abord un regard étonné autour de lui. Puis, se retournant il se redresse et lève les yeux vers le ciel teinté de rose.)

DANTE

Voici que l'aurore se lève,
Le brouillard matinal se dissipe dans l'air.
(Soudain, il se rappelle. Sa figure s'illumine.)
Ah ! Le merveilleux rêve que j'ai fait !

BARDI, *s'est rapproché de Dante qui ne l'a pas vu et s'incline devant lui*
Maître !

Act Four

First Tableau (a single scene)

(No. 27: ENTR'ACTE)

ENTR'ACTE

(No. 27: SCÈNE ET DUO)

The same setting as in the previous act. As the curtain rises, Dante is still asleep beside Virgil's tomb. Day is breaking.

CHORUS

Ah!

(Bardi appears to the right. A little shepherd boy walking in front of him points out Dante, still sleeping, and goes off. Bardi walks forward a few steps, then stops, as if not daring to approach him. Dante wakes up. At first he looks all around himself in astonishment. Then, turning round, he stands up and raises his glance to the rosy sky.)

DANTE

Now dawn is breaking,
The morning mist is dispersing in the air.
(He suddenly remembers. His face lights up.)
Ah! What a wonderful dream I had!

BARDI, *having come up to Dante without being seen, now bows to him*
Master!

DANTE, *l'apercevant et reculant d'un pas*

Lui ! Suis-je encore en Enfer ?

14 BARDI

Pardonnez-moi ! Je fus indigne et coupable :

D'aveugle colère envahi

J'ai tout blessé, j'ai tout trahi !

Du mépris qui m'accable

Trop juste est la rigueur !

Pourtant pardonnez-moi !

Le repentir est entré dans mon cœur !

DANTE

Ah ! misérable ! Tant de tourments soufferts

Et tant de pleurs versés

Par tes remords seront-ils effacés ?

La parole consolatrice

Aujourd'hui saurais-tu me la dire ?

BARDI

Oui.

DANTE, *lui saisissant le bras avec emportement*

Tu peux me rendre mes amours, ma Béatrice !

BARDI

Je le puis, je le veux !

DANTE, *seeing him and recoiling*

He! Am I still in Hell?

BARDI

Forgive me! I was unworthy and reprehensible:

Possessed by blind anger,

I wounded everyone, I betrayed everyone!

The cruel contempt that overwhelms me

Is all too justified!

Yet forgive me!

Repentance has entered my heart!

DANTE

Ah, wretch! Can such torments as I have suffered

And such tears as I have shed

Be wiped away by your remorse?

Can you offer me today

A word of consolation?

BARDI

Yes.

DANTE, *excitedly seizing his arm*

You can give me back my love, my Beatrice!

BARDI

I can and I will!

DANTE

Ah ! Ciel !

BARDI

Gemma qui ne l'a pas une heure abandonnée,

À ma pitié fit un suprême appel.

J'ignorais où la destinée

Vous entraînait...

Enfin, je l'appris. Me voici !

DANTE

Mais Béatrice, où donc est-elle ?

BARDI

Près d'ici.

DANTE

À Naples.

(Bardi fait un signe affirmatif.)

Ah ! courons vite!

(s'arrêtant soudain)

Mais, du lieu qui la tient,

L'entrée est interdite.

BARDI

J'ai confessé ma faute et pour la réparer

On m'a dans le couvent permis de pénétrer.

DANTE

Ah Heavens!

BARDI

Gemma, who has never left her side for an hour,

Made a last appeal to my pity.

I did not know where Fate

Had taken you ...

At last I found out. Here I am!

DANTE

But where is Beatrice now?

BARDI

Near here.

DANTE

In Naples?

(Bardi nods his head.)

Ah! Let us hasten there!

(He stops suddenly.)

But we are forbidden from entering

The place where she is cloistered.

BARDI

I confessed my sin, and to make amends

I was allowed to enter the convent.

DANTE

Viens ! courons vite !

BARDI, *arrêtant Dante*

Vous me pardonnez ?

DANTE

Si je te dois l'ivresse

De revoir encor sur les miens

Les yeux de la pure maîtresse

Non, tu n'es pas absous,

Tu seras béni ! Viens !

Second tableau

Scène I

(N^o 29 : PRÉLUDE)

À Naples. Le jardin d'un couvent. Au fond et sur la droite, plusieurs arbres et massifs de verdure ombrageant un banc de pierre. À gauche, à demi cachées par les feuillages, les fenêtres de la chapelle. Grille donnant sur les cours du couvent.

15 PRÉLUDE

DANTE

Come! Run quickly!

BARDI, *stopping Dante*

Do you forgive me?

DANTE

If I owe you the rapture

Of seeing once more, gazing into mine,

The eyes of my pure mistress,

No, you are not absolved,

You will be blessed! Come!

Second Tableau

Scene I

(NO. 29: PRELUDE)

Naples. The garden of a convent. At the back and to the right, trees and banks of verdure shade a stone bench. To the left, half-hidden by the foliage, the chapel windows. Metal gate opening out onto the courtyards of the convent.

PRELUDE

(N^o 30 : SCÈNE ET ROMANCE)

(Au lever du rideau, les religieuses passent lentement, deux par deux, se dirigeant vers la chapelle. Gemma entre. Elle regarde le défilé des nonnes en restant à l'écart. Béatrice marche dans le cortège. Elle est très pâle et semble se soutenir avec peine.)

16 GEMMA

Elle se rend à la chapelle...
Ma pauvre amie !... En arrivant
Chaque matin dans ce couvent
Je me sens tressaillir d'une angoisse mortelle !

17 Au milieu de vous, dans ce monastère,
Filles du Seigneur, ne l'accueillez pas.
Il faut, pour bénir le devoir austère,
Un cœur bien guéri des anciens combats.
À son cher amour, ravi par la terre,
Elle songe encore en pleurant tout bas.
Loin d'elle écartez votre voile sombre,
Linceul des trésors à jamais perdus !
Assez de lys blancs sont ouverts dans l'ombre ;
Qu'importe à l'autel une fleur de plus !

Le ciel ne saurait reprendre à mon âme
Ce qui peut rester de bonheur humain.
Pour moi ses regards ont si pure flamme !
J'ai tant de douceur à presser sa main !
Ô toi, qu'en secret sa douleur réclame,

(NO. 30: SCENE AND ROMANCE)

(As the curtain rises, the sisters go slowly past, two by two, on their way to the chapel. Enter Gemma. She watches the procession of nuns while remaining to one side. Beatrice is walking with them. She is very pale and seems to be holding herself up only with difficulty.)

GEMMA

She is going to the chapel ...
My poor friend! When I arrive
In this convent each morning
I feel myself shudder with mortal anguish!

In your midst, in this community,
Daughters of the Lord, do not welcome her.
In order to bless its austere duties,
One needs a heart healed of old combats.
She still thinks, weeping softly,
Of her dear love, torn from her by the world.
Avert from her your dark veil,
The shroud of treasures lost for ever!
Enough white lilies have opened in the shade;
What does one more flower matter to the altar?

Surely Heaven cannot take from my soul
All the human happiness it has left?
Her eyes have so pure a flame for me!
I feel such delight when I squeeze her hand!
O Angel of Death, for whom her sorrow secretly calls,

Ange de la mort, poursuis ton chemin !
Ne fais pas si tôt ses paupières closes,
Son beau front baigné de pleurs superflus !
Les champs du repos ont assez de roses ;
Qu'importe à l'autel une fleur de plus !

Scène 2

(N^o 31 : DUO)

(Gemma et Béatrice, reparaissant, très pâle et très faible)

18 BÉATRICE

Je viens te retrouver !
(Gemma, qui a couru au-devant d'elle, la dirige en la soutenant vers le banc situé à droite.)

Ta pauvre Béatrice
Ne saurait, sans qu'elle faiblisse,
Demeurer bien longtemps à genoux...
Et le vœu
Qui devait me lier à Dieu,
Est remis jusqu'au temps où je serai plus forte.

GEMMA, essayant de sourire
C'est à dire bientôt.

(Béatrice se lève brusquement avec une expression d'effroi sur le visage comme si une vision sinistre lui apparaissait ; puis, elle retombe sur le banc et sa figure reprend un air doux et résigné.)

Go your way!
Do not have her eyelids close so soon,
Her lovely countenance bathed in vain tears!
The graveyards have enough roses;
What does one more flower matter to the altar?

Scene 2

(No. 31: DUET)

(Gemma and Beatrice, who now reappears, very pale and weak.)

BEATRICE

I come to join you!
(Gemma, who has run up to her, helps her towards the bench on the right.)

Your poor Beatrice
Cannot remain long on her knees
Without growing faint ...
And the vows
That were to join me with God
Have been postponed until I am stronger.

GEMMA, trying to smile
Very soon, then!

(Beatrice rises abruptly with a look of terror on her face, as if a sinister vision has appeared to her; then she slumps back onto the bench and her face resumes a gentle, resigned expression.)

BÉATRICE

Oui, bientôt... Je serai toute à lui... mais là-haut !

19 GEMMA

Ah ! que tu me fais mal à parler de la sorte !

Ton cœur ne doit pas se fermer

À l'espoir des jours qui vont suivre :

Conserve encore désir de vivre

Pour qui toujours saura t'aimer !

Non, ton cœur ne doit pas se fermer !

BÉATRICE

Ah ! c'est trop pleurer !

C'est trop souffrir !

L'espoir, le courage, en moi tout s'épuise.

Mon âme agonise. Laisse-moi mourir !

Pourquoi me plaindre et t'alarmer ?

De nos maux la mort nous délivre.

Mon cœur ne peut plus vivre.

Puisqu'il n'a pas hélas ! le droit d'aimer !

Ah ! Gemma laisse-moi mourir !

GEMMA

Oui, c'est trop pleurer ; oui, c'est trop souffrir !

Dieu prendra pitié ! tu ne peux mourir !

BEATRICE

Yes, soon ... I will be his alone ... but on high!

GEMMA

Ah, how you hurt me by saying such things!

Your heart must not be closed

To the hope of days to come:

Keep your will to live

For one who will always love you!

No, your heart must not be closed!

BEATRICE

Ah, I have wept too much!

I have suffered too much!

Hope, courage, all within me is exhausted.

My soul is in agony. Let me die!

Why pity me and alarm yourself?

Death delivers us from our troubles.

My heart can no longer live,

Since, alas, it does not have the right to love!

Ah, Gemma, let me die!

GEMMA

Yes, you have wept too much; yes, you have suffered too much!

God will take pity! You cannot die!

(N^o 32 : SCÈNE ET AIR)

(La porte du couvent s'ouvre. Une religieuse paraît sur le seuil. Gemma l'aperçoit.)

20 GEMMA, à Béatrice

C'est moi que l'on appelle.

(Gemma, avec un dernier geste affectueux à Béatrice, s'avance vers la religieuse, et, après un mot échangé à voix basse, disparaît avec elle.)

Scène 3

BÉATRICE, *regardant tristement Gemma qui s'éloigne*

Va, compagne fidèle,

Tu n'as plus bien longtemps à faire ton devoir !

Dante!... mourir sans te revoir !

21 De l'éternel sommeil je n'ai pas l'épouvante ;

Sous ta loi je m'incline, ô Seigneur triomphant !

Et quand je me souviens que je suis ta servante,

Dois-tu donc oublier que je suis ton enfant !

Toi, qui me séparais de celui que j'adore,

Rends-le-moi pour un jour, une heure... un seul moment !

De ton dernier regard le contemplant encore,

Laisse-moi sur son cœur m'endormir doucement.

De l'éternel sommeil je n'ai pas l'épouvante ;

Sous ta loi je m'incline, ô Seigneur triomphant !

(No. 32: SCENE AND AIR)

(The convent gate opens. A nun appears on the threshold. Gemma sees her.)

GEMMA, to Beatrice

It is I whom am called.

(With a last affectionate gesture to Beatrice, Gemma goes over to the nun, and after exchanging a few words in a whisper, leaves with her.)

Scene 3

BEATRICE, *looking sadly after Gemma as she leaves*

Go, faithful companion,

You will not have to do your duty for very long now!

Dante! To die without seeing you again!

I am not frightened of eternal slumber;

I bow to thy law, O Lord triumphant!

And when I remember that I am thy servant,

Canst thou forget that I am thy child?

Thou who separated me from the man I adore,

Restore him to me for a day, an hour ... a single moment!

Still gazing upon him with your last glance,

Let me fall gently asleep on his breast.

I am not frightened of eternal slumber;

I bow to thy law, O Lord triumphant!

Ah! si tu me gardais ces extases suprêmes
Je m'en irais vers toi d'un vol si radieux,
Que les anges eux-mêmes,
En seraient éblouis dans la splendeur des cieux !
(avec découragement)
Rêve insensé !... Que mon sort s'accomplisse !
Dante !... mourir sans te revoir !
Ô Dante !

Scène 4

(N^o 33 : QUATUOR)

22 GEMMA, *rentrant ; à part*

Je n'ose lui parler,
Sa faiblesse est si grande !

BÉATRICE, *la regardant avec étonnement*
Qui peut à ce point te troubler ?

GEMMA, *avec hésitation*
Quelqu'un... que tu connais... demande
Si tu le veux recevoir.

BÉATRICE
Et qui donc ?

GEMMA
Simeone, qui vient implorer son pardon.

Ah, if thou didst reserve for me those final ecstasies,
I would fly to thee so radiantly
That even the angels
Would be dazzled in the splendour of the Heavens!
(discouraged)
Mad dream! ... Let my destiny be accomplished!
Dante! To die without seeing you again!
O Dante!

Scene 4

(NO. 33: QUARTET)

GEMMA, *entering; aside*

I dare not speak to her,
She is so weak!

BEATRICE, *looking at her with astonishment*
What can trouble you so much?

GEMMA, *hesitantly*
Someone ... whom you know ... asks
If you will receive him.

BEATRICE
And who is that?

GEMMA
Simeone, who comes to beg forgiveness.

BÉATRICE, *douloureusement*

Ah ! folle entre les folles !

J'espérais presque un autre nom...

Pardonner, je le puis ; mais le revoir, non ! non !

GEMMA

Il n'est pas seul... et pour son compagnon

Tu pourrais bien avoir de meilleures paroles !

BÉATRICE

Ah ! Dieu ! Je n'ose croire... et pourtant ton émoi...

Ta main qui tremble dans la mienne...

C'est lui ! C'est Dante !

GEMMA, *cherchant à la calmer*

Je t'en prie.

BÉATRICE

Qu'il vienne !

(Depuis un instant, Dante a paru sur le seuil de la porte. Près de lui, Bardi, qui d'un geste affectueux et tendre a semblé d'abord modérer l'impatience de celui qu'on appelle. Mais, au dernier cri de Béatrice, il pousse Dante doucement vers elle, et le suit d'un regard triste et résigné.)

BEATRICE, *sorrowfully*

Ah, maddest of women!

I almost hoped for another name ...

Forgive him, yes, I can; but see him again ... no, no!

GEMMA

He is not alone ... and for his companion

You might well have kinder words!

BEATRICE

Ah! God! I dare not believe it ... and yet your turmoil ...

Your hand trembling in mine ...

It is he! It is Dante!

GEMMA, *seeking to calm her*

Please, I beg you!

BEATRICE

Let him come!

(Dante has just appeared on the threshold. Beside him is Bardi, who at first seems to restrain Dante's impatience with an affectionate and tender gesture. But, at Beatrice's last cry, he gently impels Dante towards her, looking after him with a sad, resigned expression.)

Scène 5

DANTE
Béatrice !

BÉATRICE, *se retournant à sa voix*
Ô mon Dante, c'est toi !

DANTE
Ma Béatrice, c'est moi !
Tout à toi !

(Gemma a été au-devant de Bardi qui n'osait approcher et tous deux demeurent un peu à l'écart des amants se tenant embrassés.)

23 BÉATRICE ET DANTE
Ô l'ineffable et pure ivresse
D'un cœur brisé toujours aimant !
Je la/le revois...
J'ai sa tendresse !
Soyez béni, Seigneur clément !

GEMMA
Ô l'ineffable et pure ivresse
D'un cœur brisé toujours aimant !
Voici la fin de sa détresse.
Soyez béni, Seigneur clément !

Scene 5

DANTE
Beatrice!

BEATRICE, *turning round on hearing his voice*
O my Dante, it is you!

DANTE
My Beatrice, it is I!
I am yours alone!

(Gemma has gone over to Bardi, who did not dare approach, and they remain somewhat apart from the lovers, who are locked in each other's embrace.)

BEATRICE, DANTE
Oh, the ineffable and pure rapture
Of a broken heart that still loves!
I see him/her again ...
I have his/her affections!
I bless thee, merciful Lord!

GEMMA
Oh, the ineffable and pure rapture
Of a broken heart that still loves!
Here is an end to her distress.
I bless thee, merciful Lord!

BARDI

Je les frappais dans leur tendresse
Par un indigne égarement ;
De mon remords vient leur ivresse,
Pardonnez-moi, Seigneur clément !

DANTE

Ma bien-aimée, il n'est plus rien qui nous sépare !

BÉATRICE

Que dis-tu ?

DANTE, *désignant Bardi que Béatrice n'a pas encore aperçu*
Celui qui fit le mal aujourd'hui le répare.

(Béatrice tend la main à Simeone qui se penche vers elle et y dépose un baiser sans pouvoir dire une parole, puis il s'éloigne avec Gemma.)

Scène 6

(N^o 34 : DUETTO)

24 BÉATRICE ET DANTE

Nous allons partir tous deux
Ainsi que des amoureux
Que nous sommes,
Et bientôt sera trouvé
Le cher asile rêvé
Loin des hommes.

BARDI

I struck them in their love
By a shameful misdeed;
My remorse has caused their rapture:
Forgive me, merciful Lord!

DANTE

My beloved, there is nothing to keep us apart now!

BEATRICE

What are you saying?

DANTE, *indicating Bardi, whom Beatrice had not yet noticed*
He who did the wrong has righted it today.

(Beatrice extends her hand to Simeone, who bows down to kiss it, unable to say a word, then leaves with Gemma.)

Scene 6

(No. 34: DUET)

BEATRICE, DANTE

We shall go away together
Like the lovers
That we are,
And soon will find
The dear refuge we dreamt of,
Far from the eyes of men.

Sans jamais nous effrayer,
Le monde peut nous railler,
Nous maudire ;
Sur notre éternel aveu
Nous aurons du grand ciel bleu
Le sourire !

Et notre unique souci
Sera de lui voir ainsi
Tant de flamme,
À l'instant que nous croyons
Enfermer tous ses rayons
Dans notre âme !

Ah ! nous allons partir tous deux, etc.

(N^o 35 : FINALE)

25 DANTE
Partons !

BÉATRICE
Partons !

*(Elle fait quelques pas, mais soudain elle tressaille et porte la main à son cœur
comme si elle le sentait se briser.)*

Ah ! Dieu !
(d'une voix défaillante)
Pardonne, ami,
Je ne puis...

Without ever frightening us,
The world may mock us
And curse us;
On our eternal vows of love
The great blue Heavens above
Will smile!

And our sole care
Will be to see
That it still contains such flames
At once, that we think
We have enclosed all its rays
In our soul!

Ah, we shall go away together, etc.

(No. 35: FINALE)

DANTE
Let us go!

BEATRICE
Let us go!

*(She takes a few steps forward, but suddenly shudders and puts her hand to
her heart as if she felt it breaking.)*

Ah! God!
(in a faltering voice)
Forgive me, my friend,
I cannot ...

(Elle chancelle. Sa tête tombe sur l'épaule de Dante qui la soutient.)

DANTE, épouvanté

Qu'est-ce donc, cher ange !

(Silence de Béatrice évanouie.)

Seigneur !

(À son cri, accourent Simeone et Gemma.)

Venez !... voyez !... cette pâleur étrange

Et ces yeux fermés à demi.

Scène 7

GEMMA

Béatrice, entends-nous !...

GEMMA, DANTE ET BARDI

Béatrice, entends-nous !...

BÉATRICE, rouvrant les yeux, à Dante

Le rêve

Était trop beau pour qu'ici-bas

Le ciel permette qu'il s'achève.

Je vais mourir... mais dans tes bras !

DANTE

Mourir ! toi ! non ! je ne veux pas ! ma Béatrice !

BÉATRICE, le regard au ciel et comme n'appartenant déjà plus à la terre

Je vais dans l'azur sans voiles

(She staggers. Her head falls on Dante's shoulder; he holds her up.)

DANTE, fearfully

What is it, dear angel?

(Beatrice does not answer, having fainted.)

Oh Lord!

(Simeone and Gemma rush up in response to his cry.)

Come here! Look! ... That strange pallor

And those half-closed eyes!

Scene 7

GEMMA

Beatrice, hear us!

GEMMA, DANTE, BARDI

Beatrice, hear us!

BEATRICE, opening her eyes again and looking at Dante

The dream

Was too beautiful for Heaven

To let it be fulfilled here below.

I shall die ... but in your arms!

DANTE

Die? You? No, I will not have it! My Beatrice!

BEATRICE, looking heavenwards as if she already no longer belongs on earth

I go to the azure without veils

Où les anges, de leurs mains,
Recueillent les pleurs humains
Pour les changer en étoiles !

DANTE, *tressaillant et se rappelant*
La parole entendue aux célestes chemins !

BÉATRICE, *ramenant son regard vers Dante avec tendresse*
Et nous serons unis au radieux séjour
Dans l'extase suprême
Et l'éternel amour !
(*Ses yeux se ferment. Elle tombe, soutenue par Gemma et Simeone. Elle expire. Dante s'est jeté à genoux près d'elle.*)

DANTE, *sanglotant*
Elle est morte !
Ô mort emporte aussi mon âme !

GEMMA, *à Dante*
Hélas ! ta blessure est cruelle,
Mais la Muse est fidèle
Et saura t'apaiser !

DANTE, *se redressant, illuminé*
Oui ! je dois vivre encore ; je dois chanter pour elle !
Dieu l'a faite mortelle,
Moi, je veux l'immortaliser !

Where the angels, with their hands,
Gather human tears
To change them into stars!

DANTE, *shuddering as he remembers*
The words I heard her speak on the celestial paths!

BEATRICE, *looking tenderly at Dante once more*
And we shall be joined in the radiant abode,
In supreme ecstasy
And eternal love!
(*Her eyes close. She faints away, supported by Gemma and Simeone. She expires. Dante has thrown himself to his knees beside her.*)

DANTE, *sobbing*
She is dead!
O Death, take my soul too!

GEMMA, *to Dante*
Alas! Your wound is cruel,
But the Muse is faithful
And will console you!

DANTE, *rising, visionary*
Yes! I must live on; I must sing for her!
God made her mortal;
I will make her immortal!



