

Hercule mourant

Tragédie lyrique, 1761

Sur la scène de l'Académie royale, *Hercule mourant* succéda au dernier ouvrage créé de Rameau, *Les Paladins*. Avec cette œuvre d'une grande intensité dramatique, Dauvergne se révélait comme le plus génial des successeurs du maître devenu modèle. Alors que d'autres, tel Mondonville, cherchaient la voie de la légèreté et du brillant, Dauvergne revendiquait un style sévère et noble. Ses contemporains entendirent dans *Hercule mourant* une musique « mâle et vigoureuse », un ton « véritablement pathétique » et une aspiration au « sublime » dont le Siècle des Lumières cherchait alors à définir le langage. Dauvergne portait le grand style français à son plein accomplissement.

HERCULE

DÉJANIRE, épouse d'Hercule

HILUS, fils d'Hercule et de Déjanire

PHILOCTÈTE, compagnon d'Hercule

IOLE, princesse captive

LICHAS, esclave d'Hercule

DIRCÉ, confidente de Déjanire

JUPITER

JUNON

LA JALOUSIE

*Thessaliens, Captifs, Combattants dans les Jeux Olympiques,
Prêtres de Jupiter, Femmes suivantes de Déjanire,
Guerriers compagnons d'Hercule, Divinités célestes.*

ACTE I – *Le théâtre représente le palais d'Hercule.*

Déjanire, exilée avec ses enfants de la cour de son père Aeneus, s'est réfugiée à Trachine, ville de Thessalie, au pied du mont Cœta. C'est là qu'elle attend le retour d'Hercule. L'espérance de le revoir est mêlée de craintes mortelles. Hilus, son fils qu'elle a envoyé au-devant d'Alcide, vient lui annoncer le retour de ce héros. Parmi les captifs qui le devancent, et qui arrivent sur les pas d'Hilus, est une jeune inconnue dont ce prince est vivement épris. Il implore pour elle les bontés de sa mère. Le peuple vient féliciter Déjanire. Mais pendant cette fête, Junon, l'implacable ennemie du fils d'Alcmène, voyant la joie des Héraclides, descend du ciel pour la troubler. Elle est poursuivie par la Jalousie, qui traverse les airs avec elle, et semble planer sur son char. Junon l'excite à servir sa haine; et le complot qu'elles trament ensemble, termine l'acte.

ACTE II – *Le théâtre représente les jardins de ce même palais.*

Iole, la captive qu'Hilus vient d'annoncer à sa mère, paraît. Elle est surprise d'aimer l'esclavage et d'y oublier ses malheurs. Hilus vient lui apprendre qu'on a pénétré le secret de sa naissance, qu'il n'est plus temps de la cacher. Il laisse éclater son amour pour elle; mais peut-elle aimer le fils de celui qui, dans un combat, vient d'immoler son père? Un obstacle plus grand encore au bonheur d'Hilus est l'amour d'Hercule pour Iole; et c'est elle-même qui l'en instruit. Elle ajoute qu'Alcide vient la chercher afin de l'épouser et compte répudier Déjanire. Les deux amants se séparent accablés de douleur. Déjanire, enchantée des honneurs qu'Alcide lui fait rendre, vient recevoir les tributs des captifs et leur hommage; ce qui forme une splendide

fête. Iole se présente à son tour. Déjanire, qui ne soupçonne point en elle une rivale, la reçoit avec bonté. La jeune captive la conjure en vain de permettre qu'elle s'éloigne. Déjanire s'y oppose; mais à peine Iole s'est-elle retirée, que Dircé, confidente de Déjanire que la Furie a prise pour organe, met le désespoir dans l'âme de cette tendre épouse, en lui annonçant qu'Alcide est infidèle et que la captive qu'elle retient est la rivale qu'il lui préfère. Déjanire, hors d'elle-même, cède au conseil que Dircé lui donne, d'employer, pour ramener Alcide, le philtre amoureux que lui a laissé le centaure Nessus en mourant. On sait que ce philtre, ou plutôt ce poison, est le sang même de Nessus envenimé par les flèches d'Hercule.

ACTE III – *Le théâtre change et représente les voisinages du mont Olympe.*

Hercule institue des jeux en action de grâce à Jupiter, et cette fête est magnifique. Hilus vient le trouver et lui présente, avec les vœux de Déjanire, une robe qu'elle lui envoie et qui est arrosée du sang de Nessus. La scène est interrompue par les jeux qu'on vient célébrer; mais elle reprend à la fin de l'acte. Hilus a peint vivement à Hercule la tendresse de Déjanire, et l'impatience où elle est de le revoir. Touché par tant de soins et poussé à la tendresse conjugale par son ami Philoctète, Hercule se résout à renoncer à Iole et à la céder à son fils. Il va terminer la célébration des jeux olympiques par un sacrifice à Jupiter et se revêtir, pour cette cérémonie auguste, de la robe que vient de lui envoyer Déjanire.

ACTE IV – *Le théâtre représente le vestibule du temple de Jupiter à Trachine.*

Déjanire y arrive éperdue. Elle a vu s'enflammer et s'exhaler dans l'air le reste du sang dont la robe fatale est arrosée. Ce présage est confirmé par le triomphe de la Furie qui traverse les airs sur un dragon en annonçant le danger qui menace les jours d'Hercule. Déjanire appelle Jupiter au secours de son fils. Le temple s'ouvre; les prêtres paraissent; les femmes de Déjanire accourent à ses cris. La fête est un sacrifice à Jupiter, que les femmes de Déjanire implorent dans leur danse. Au moment du sacrifice, le tonnerre gronde; le temple est ébranlé; les prêtres y rentrent en foule et en ferment l'entrée à Déjanire. Seule, errante sur le vestibule, elle voit arriver Hilus au désespoir,

qui lui reproche son crime. Déjanire sort, résolue à prévenir, par sa mort, celle de son époux.

ACTE V – *Le théâtre représente le sommet du Mont Oeta.*

On voit les compagnons d'Hercule errants et consternés, autour d'un bûcher qu'ils viennent d'élever et sur lequel se traîne le héros épuisé de douleur. Il demande la mort à Philoctète, son ami, qui l'encourage plutôt à souffrir la vie. Hercule se croit empoisonné par la trahison volontaire de Déjanire. Hilus vient justifier sa mère et, à l'instant, les femmes de Déjanire, lolo à leur tête, viennent apprendre à Hercule que son épouse s'est donné la mort. Hercule fait un effort sur lui-même, et emploie ses derniers moments à unir son fils avec lolo. Il se croit à son dernier soupir ; il appelle son fils et lui tend les bras ; mais, tout-à-coup,

faisant réflexion que son approche lui serait mortelle, il recule épouvanté. Ce dernier accès le met au désespoir ; il conjure son ami, son fils, ses compagnons, de finir ses tourments. Il tombe sur son bûcher, il se relève encore et exige de son fils le serment d'accomplir sa volonté dernière. Hilus jure sans balancer. Son père lui demande alors d'allumer le feu qui mettra fin à son tourment. Mais, tandis qu'Hilus hésite, la foudre tombe et embrase le bûcher. Hercule se précipite dans les flammes en rendant grâce à Jupiter son père et, dans l'instant, il paraît consumé. Alors Jupiter descend des cieux environné de la cour céleste. Le bûcher se change en un char où Hercule paraît triomphant, et qui l'élève jusqu'au pied du trône de son père, où il se place au rang des dieux. La fête finale est son apothéose.

Lorsqu'ils prirent la direction de l'Académie royale de musique en 1757, Francœur et Rebel firent le choix de promouvoir certains auteurs de la nouvelle génération. Antoine Dauvergne fut de ceux-ci. Et si sa tragédie lyrique *Canente* avait été la dernière nouveauté de la saison 1760-1761, *Hercule mourant* fut la première création de la saison suivante. C'est dire combien Dauvergne faisait alors figure de favori. Prévu pour la réouverture des spectacles, la première fut officiellement repoussée en raison du décès du duc de Bourgogne, fils aîné du Dauphin et de Marie-Josèphe de Saxe. Aussi n'entendit-on *Hercule mourant* que le 3 avril. Dix-huit représentations suivirent alors.

Pour cette nouvelle tragédie lyrique, Dauvergne renonçait aux livrets anciens et se tournait vers l'un des jeunes poètes prometteurs du moment, Jean-François Marmontel (1723-1799). Si celui-ci avait déjà collaboré avec Rameau pour divers actes lyriques, il n'avait jamais abordé le genre de la tragédie lyrique. Pour son *Hercule mourant*, il puisa aux sources de la mythologie : « le plan du poème est à peu près celui de Sophocle », ¹ notait le *Mercur*. À la vérité, Marmontel s'était surtout inspiré d'une tragédie de Jean de Rotrou, *Hercule mourant ou la Déjanire* (1634), dont il avait suivi la structure générale et conservé la caractérisation psychologique des principaux personnages. Le livret fit l'objet de nombreux commentaires, et pour cause : depuis *Léandre et Héro* de Le Franc de Pompignan (1750), l'Académie royale de musique n'avait donné aucune tragédie lyrique entièrement nouvelle tant pour le poème que pour la musique. Dix ans plus tard, cet essai était donc de nature à intriguer. Entretemps la Querelle des Bouffons avait fait son œuvre : quelle pouvait donc être désormais la physionomie poétique du tragique musical ?

On salua l'audace de Marmontel, qui osa, « le premier, par le fond du sujet et par la manière de le traiter, rapprocher [l']opéra des grands spectacles de la Grèce, desquels peut-être il était déjà une copie dans quelques parties. Il aura prouvé par la plus forte des preuves, [...] par le sentiment, que ce théâtre, qu'on a cru longtemps consacré à la mollesse des petites passions galantes ou à la douleur élégiaque, est susceptible des grands renforts tragiques ; et que la terreur, la pitié et le sublime de l'héroïsme moral et physique, auraient autant de pouvoir et plus de secours accessoires sur cette scène que sur toute autre. » ² D'aucun assurait pourtant que « les Jupiter, les Hercule, les Achille et les Alexandre, ne fer[ai]ent jamais fortune sur aucun théâtre. Il faut être plus qu'homme pour pouvoir peindre des sujets

¹ *Mercur de France*, avril 1761, p. 161.

² *Ibid.*

qui ont été au-dessus des hommes »³... On compara bien sûr *Hercule mourant* à ses possibles modèles lyriques, notamment *Alcide ou Le Triomphe d'Hercule* que Campistron avait donné en 1693, paré de la musique de Louis de Lully et de Marin Marais. Si la parenté des deux ouvrages fut immédiatement soulignée, ce fut toutefois au profit de Marmontel : « C'est une justice qu'il faut rendre au nouveau poème : plus noblement écrit, l'intérêt [en est] plus vif, les scènes mieux conduites, l'héroïsme sortant avec plus de grandeur. »⁴

L'harmonieux traitement du sujet s'accordait, dans le détail, avec « le coloris et la touche du style. [...] Nouvelle confirmation contre le préjugé où l'on a été longtemps, que la faible combinaison d'un certain nombre de mots doux constituait la versification lyrique. »⁵ La versification, justement, semblait user « de ces traits remarquables, dont la sublimité du sens et l'énergie d'une expression concise ne manquent jamais leur effet sur les spectateurs » et surtout d'une poésie « plus forte d'images [...] qui soutiendrait la simple déclamation, en lui fournissant par les vers mêmes les moyens de frapper et d'émouvoir ». ⁶ Peut-être le grand style des récitatifs jurait-il un peu avec celui, plus lâche, des ariettes et des airs à maximes, comme c'était souvent le cas dans l'opéra français... ?

Au personnage d'Hercule était dévolu, de bout en bout, un style particulièrement adapté : dès son apparition, au troisième acte, « le ton du poète s'élève et retrace l'idée qu'on doit avoir du personnage principal. [...] C'est une âme mâle et dignement franche, qui ne se cache ni ses faiblesses, ni ce qu'il lui en coûte pour les surmonter. »⁷ C'est surtout le dernier acte qui fut perçu comme « un tableau du plus grand genre ; tableau auquel le poète a donné l'âme, l'ordonnance et les touches les plus fortes »⁸ : « Tout le morceau d'Hercule au cinquième acte est du ton le plus énergique. La diction variée, semble y suivre les différents degrés des accès de douleur du héros, ainsi que les divers sentiments dont son âme est affectée. L'espèce d'horreur qu'inspire cette catastrophe, supportée seulement par des spectateurs français, suffirait pour prouver le mérite du poète. Cette catastrophe écoutée avec émotion, applaudie et couronnée du succès, est un éloge fort au-dessus de ceux que nous ajouterions, et celui qui doit le plus satisfaire les désirs de M. Marmontel. »⁹ Toutefois, si « le cinquième acte est celui qui fait le plus d'honneur au poète, [...] le récit des douleurs d'Hercule a paru un peu long et déplacé dans la bouche de son fils. »¹⁰

Au sortir des premières représentations, l'unanimité était loin d'être faite : *Hercule mourant* avait « des partisans et des censeurs : les uns l'élèvent au-dessus des plus belles choses, les autres le rabaisent au-dessous des médiocres. Tous les journalistes en ont parlé différemment. »¹¹ Il faut dire que la force dramatique du dernier tableau fut surtout transfigurée par les artifices du théâtre : « le tableau terrible [...] d'Hercule consumé par les flammes » fut « très bien exécuté par le poète et le musicien » mais « surtout par le

³ *L'Avant Coureur*, lundi 3 avril 1761, n°15, p. 233.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Mercur de France*, avril 1761, p. 161.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Journal encyclopédique ou universel*, vol. 3, avril 1761, p. 106.

¹¹ *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son Petit-fils*, Paris : Collin, 1808, I, p. 144, « M. Favart à M. le C. de Durazzo. 1761, 24 avril ».

décorateur. »¹² Certains y virent même la seule vraie réussite de tant de dépenses : « Les décorations, et surtout les dernières, sont la seule partie dont on ait été véritablement content. Aussi les plaisants disent-ils qu'il faut jeter tout l'opéra dans le bûcher du cinquième acte. »¹³

Aussi Francoeur et Rebel, qui prenaient grand soin à chaque création ou à chaque remise d'ouvrage d'en soigner la scénographie, furent-ils une nouvelle fois loués pour leur attention qui « a singulièrement éclaté dans celui-ci. Les habits sont presque tous riches et très brillants. Les décorations sont en général d'un très bon effet »¹⁴ On s'accordait plus généralement à trouver que « cet opéra, du côté des décorations et des habillements », était servi « avec le plus grand éclat ; la décoration du temple de Jupiter est d'un beau genre, et nous rappelle les anciennes décorations du Chevalier Servandoni. L'apothéose est noble et peinte d'une bonne couleur. Le bûcher et la forêt font le plus grand effet ; l'instant de l'embrasement est tout-à-fait illusoire, et la gloire de Jupiter et le char d'Hercule sont servis avec beaucoup de vivacité et de précision. Cette apothéose est imaginée et exécutée d'une manière grande et noble ; on ne saurait trop donner d'éloges au rare talent de M. Girault qui, perpétuellement gêné par la petitesse d'un théâtre étranglé, trouve pourtant toujours des moyens d'exécuter les plus grandes choses. L'apothéose et le temple de Jupiter sont entièrement de lui. »¹⁵

La musique, pour sa part, suscita une vive polémique. Immédiatement, deux clans se formèrent et s'enhardirent au fur et à mesure des représentations. Jusque-là, Dauvergne n'avait jamais essuyé de remise en cause aussi violente. Certes, le compositeur avait toujours des soutiens marqués et, pour certains, cette tragédie trouvait légitimement sa place dans la lignée des ouvrages précédents. Bricaire de La Dixmérie remarquait ainsi, « dans les grands opéras de M. Dauvergne, et en particulier dans celui d'*Hercule mourant*, une musique aussi savante, aussi énergique, aussi mâle, qu'elle est ingénieuse, légère, et piquante dans *Les Troqueurs*. »¹⁶ On nota même, dans ce nouvel opéra, « une beauté remarquable [...], et qui doit procurer à M. Dauvergne les éloges des connaisseurs éclairés : c'est le génie avec lequel il a particulièrement adapté le genre de sa musique à celui du poème, et monté, pour ainsi dire, le style lyrique au ton du style poétique de ce drame. Un caractère mâle, peut-être un peu sombre, mais noble et touchant, domine dans toute cette musique, et par des cordes singulières, semble se conformer au caractère général du sujet. »¹⁷ Le chant était en général « du plus pathétique »¹⁸ et prolongeait l'ambition théâtrale de Marmontel. Beaucoup d'airs et de ballets étaient cités comme autant de réussites, et « le récitatif en général », fut décrété « bien senti, scandé, et déclamé conformément au sens des paroles. »¹⁹ Le plus bel hommage fut celui du chroniqueur de *L'Avant Coureur* : « Le cinquième [acte] a des beautés pour tous les spectateurs, tant

¹² *Journal encyclopédique ou universel*, vol. 3, avril 1761, p. 106.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Mercure de France*, avril 1761, p. 161.

¹⁵ *L'Avant Coureur*, lundi 3 avril 1761, n°15, p. 233.

¹⁶ Nicolas Bricaire de la Dixmérie, *Les Deux Ages du Goût & du Génie françois sous Louis XIV & Louis XV ; ou Parallele des efforts du génie & du Goût dans les sciences, dans les arts & dans les lettres, sous les deux règnes*, Paris : Lacombe, 1769, p. 259.

¹⁷ *Mercure de France*, avril 1761, p. 161.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

amateurs que connaisseurs : surtout, les accompagnements des plaintes d'Hercule souffrant, enlèvent l'admiration des derniers, et demandent à être entendus plusieurs fois, pour paraître de plus en plus d'une composition admirable. »²⁰

Aux enthousiastes répondirent toutefois les sceptiques, déçus et étonnés de sortir « d'un opéra composé par l'auteur d'*Énée et Lavinie*, de *Canente*, des *Troqueurs*, sans retenir un seul air ; la surprise est d'autant plus grande, qu'on s'attendait exactement au contraire. »²¹ Une ouverture « faible et sans dessin », des airs de divertissement « se sentant de ce goût monotone de l'ancienne musique française », quelquefois des traits « vifs et dansants, mais dont la mémoire chante et précède la note avant l'exécution de l'orchestre »²²... tels étaient les griefs à l'encontre de la nouvelle partition. Et si l'on remarquait « beaucoup d'endroits qui méritent d'être applaudis », *Hercule mourant* ne fit pas, en définitive, « une sensation bien vive ».²³ Les critiques les plus dures étaient sans appel : « et le poème et la musique ne valent pas la peine qu'on en parle »,²⁴ se bornait à conclure Grimm. Sur les pas de ce méchant homme, d'autres développaient leurs sujets de mécontentement : « Il n'y a dans la musique rien de neuf, rien de saillant. [...] Un seul chœur a été applaudi. Les symphonies même, la partie brillante de M. Dauvergne, ont paru faibles. Elles ont fait regretter celles de *Canente* et surtout celles de *Lavinie*, deux opéras du même musicien bien supérieurs à celui-ci. Les ballets du troisième et du cinquième acte sont ceux qu'on a le plus goûtés ; encore nos petits maîtres en appellent-ils les airs des réminiscences de ceux de Rameau. »²⁵

« En un mot, on convient assez unanimement qu'*Hercule mourant* est *Hercule mort* »,²⁶ ironisaient les faiseurs de bons mots, alors que l'infortune de l'ouvrage semblait consommée. Selon Beffara, l'ouvrage fut continué « sans beaucoup de succès quoi qu'il y eut de beaux morceaux de musique. »²⁷ « Mais tous ces plaisants seront bien surpris si cet opéra ressuscite ; on vient de nous écrire qu'il reprend, qu'il a même du succès, et que M. Dauvergne l'a retouché avec beaucoup d'esprit et de goût »²⁸... Ces ajustements, souhaités par beaucoup, consistèrent avant tout à élaguer certaines scènes, surtout celles en récitatif. Malgré tout, la musique conservait un côté solennel et imposant – triste peut-être – mais intensément dramatique. « C'est ce qui a probablement dû retarder les suffrages de ceux qui, saisis par le papillotage des découpures, sont insensibles au mérite d'un bel ensemble. »²⁹ Car, à en croire le même chroniqueur, *Hercule mourant* était donné « dans un temps où le trop facile succès de l'ariette [pouvait] décourager les musiciens de génie, confondus avec les plus médiocres compilateurs de notes. »³⁰

²⁰ *L'Avant Coureur*, lundi 3 avril 1761, n°15, p. 233.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son Petit-fils*, Paris : Collin, 1808, I, p. 144, « M. Favart à M. le C. de Durazzo. 1761, 24 avril ».

²⁴ *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris : Furne et Ladrangé, 1829, III, « 1^{er} avril 1761 ».

²⁵ *Journal encyclopédique ou universel*, vol. 3, avril 1761, p. 106.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Comte de Beffara, *Dictionnaire de l'Académie royale de Musique*, ms. [F-Po/ Rés. 602], s.l., 1783-1784, p. 312.

²⁸ *Journal encyclopédique ou universel*, vol. 3, avril 1761, p. 106.

²⁹ *Mercure de France*, avril 1761, p. 161.

³⁰ *Ibid.*

La partition que Dauvergne livrait au public parisien marquait pourtant une étape décisive dans sa propre évolution stylistique. Inspiré et guidé par le poème de Marmontel, le compositeur chercha en effet une voie véritablement nouvelle pour le genre de la tragédie lyrique. À l'heure où les genres légers, où les Fragments anecdotiques et où les ballets gracieux prenaient le pas sur la grande tradition dramatique de l'Académie royale de musique, Dauvergne tentait l'expérience d'un « sublime tragique », inaugurant peut-être même le style « pathétique » qui sera celui des ouvrages de Gluck et de ses successeurs. Certes, l'aridité du sujet d'*Hercule mourant* n'exclua pas de vastes divertissements chorégraphiques et vocaux. Mais, assurément, la nouveauté résidait ailleurs, dans le corps même de la tragédie.

En matière de divertissements, Dauvergne fit tout ce qu'il fallait faire alors, peut-être même un peu plus... voire un peu trop. Ainsi, la partition originelle prévoyait-elle quarante numéros (ariettes, chœurs et pièces chorégraphiques) répartis au fur et à mesure des cinq actes. Toute une partie, dont l'inspiration reste de bonne tenue, semble marquer un retour en arrière par rapport à *Canente* en matière d'instrumentation : les cordes, doublées ou non par les hautbois et les bassons, constituent l'essentiel de la palette orchestrale. Mais quelques belles trouvailles suffisent à compenser ces faiblesses. L'ouverture, par exemple, adopte une physionomie singulière qui témoigne de l'ambiguïté esthétique défendue par Dauvergne : si elle s'annonce comme une ouverture « à la française » traditionnelle, juxtaposant une première partie solennelle (« Très pointé. Sans lenteur ») et un *presto* énergique, Dauvergne lui adjoint une troisième section – un *prestissimo* ternaire – qui n'est rien d'autre que le bref mouvement conclusif d'un tryptique orchestral adoptant la forme d'une brève symphonie. L'usage des cors et hautbois accuse d'ailleurs l'aspect déjà classique de ces pages. Signalons par ailleurs l'originalité rythmique de l'Air des Lutteurs du 3^e acte, superposant fanfares, syncopes et notes pointées, ou l'orchestration rutilante de la Loure pour le Prix de la danse du même acte, avec hautbois, bassons, cors et trompettes. Quant à la grande chaconne finale, elle combine avec une inventivité toujours renouvelée l'ensemble de l'instrumentarium (flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales). Tout ceci est brillant, enlevé, virtuose, certes, mais pas si neuf qu'on pouvait l'espérer.

En quittant les divertissements, on s'aperçoit que Dauvergne a davantage travaillé le corps même de l'action. Orchestralement parlant, les symphonies descriptives révèlent ainsi des sources d'inspiration de plus en plus éclectiques. La « Descente de Junon » (acte 1) avec ses zébrures fulgurantes des violons sur deux octaves, le prélude « très vite » et le « Bruit très fort » de l'acte 4, tout imprégnés de l'énergie des symphonistes de Mannheim, le « Tonnerre et Embrassement du bûcher » à l'acte suivant, dont le bouillonnement orchestral contraste avec le magistral déploiement harmonique – irisé et évanescent – de la « Descente de Jupiter et de la Cour céleste », sont autant de réussites évidentes. Dauvergne y combine l'ancienne théorie de l'imitation et une tentative de peinture psychologique des situations théâtrales pour rendre touchante une tragédie pourtant aride. Le plein accomplissement de cette démarche s'incarne surtout dans la Marche « gravement et tristement » qui ouvre le cinquième acte, où les différents commentateurs se sont plu à voir « une de ces productions transcendantes que le sentiment seul peut inspirer, et dont l'éloge peut être bien mieux senti qu'exprimé. Il est peu de choses à comparer au pathétique de ce morceau, qui peut être considéré comme un tableau pour l'âme de la plus grande expression et de la plus

originale. »³¹ Dauvergne y revendique une sobriété mélodique et rythmique uniquement rehaussée par quelques harmonies plagales, des septièmes et des accords diminués ou augmentés subtilement combinés. La grande force de cette page réside surtout dans une instrumentation extrêmement novatrice regroupant, pour exécuter la ligne mélodique, les violons « en sourdines » et – dans l'extrême aigu de leurs tessitures respectives – les cors et les bassons « avec des sourdines » à l'unisson. Le son plaintif et sourd de cette mixture, jusque-là inusitée, installe le climat lugubre propice à l'élévation du bûcher mortuaire du héros.

Cette expérimentation orchestrale trouve plus encore à s'enhardir dans l'accompagnement des airs et des récitatifs : Dauvergne semble atteindre par endroit l'ultime développement possible de l'esthétique pratiquée en France depuis le début du siècle. Portant à bout de bras l'héritage de Desmarest, Campra, Destouches ou Rameau, le compositeur habille la ligne vocale d'un tissu orchestral dense, dont la complexité harmonique et la variété rythmique soutiennent la déclamation avec emphase. On sent bien, au fil des pages d'*Hercule mourant*, qu'une impasse se fait jour : la révolution du récitatif est imminente. Pour l'heure, Dauvergne déploie un savoir-faire magistral, multipliant les effets les plus saisissants : contrairement à la rutilance décorative de certains accompagnements dont Rameau surcharge ses derniers ouvrages (*Les Paladins* ou *Les Boréades* notamment), ceux de Dauvergne se veulent beaucoup plus dramatiques. Au point, d'ailleurs, que certains critiques furent déconcertés par ce « récitatif continu, monotone et glaçant. »³² « Mâle », « sombre », « noble » : tels étaient pourtant les épithètes les plus fréquemment employés pour décrire cette musique.³³

La psychologie complexe de Déjanire est sans doute celle qui inspira le plus Dauvergne. Dès la première scène de l'ouvrage, le compositeur met énergiquement en relief la vision de l'épouse d'Hercule qui croit apercevoir le héros environné de monstres et de périls. Les « sifflements de l'hydre », les « cris affreux de Cerbère » sont autant de prétextes à des audaces orchestrales et harmoniques extrêmement concentrées. Au second acte, « la honte, la douleur, le désespoir » qui déchirent le cœur de Déjanire explosent avec emportement au milieu de figurations nerveuses coupées de traits à l'unisson, de grands sauts d'octaves et d'harmonies chromatiques. Son retour, au début de l'acte 4, est l'occasion d'un nouveau déferlement de passions à vif : précipité dans le drame par un prélude « très vite », le spectateur assiste à l'envoûtement de Déjanire par la Jalousie. Le moment fatidique où celle-ci décide d'utiliser la tunique de Nessus est uniquement accompagné par les bassons divisés et la basse continue. Enfin, Déjanire quitte la scène après le récit des souffrances d'Hercule sur un récit accompagné des plus poignants. Lorsque le héros paraît mourant, il emprunte les accents déchirants de son épouse : toute la scène centrale du 5^e acte (« *Que dis-je ? Arrête !...* ») consiste ainsi en un vaste récitatif qui, partant de *si* bémol mineur, module hardiment grâce à un usage maîtrisé des septièmes diminuées et des sixtes augmentées. La texture orchestrale varie au gré des soubresauts de l'âme d'Hercule, alternant notes tenues, fusées, trémolos et unissons d'orchestre avec un sens du théâtre magistral. À ce propos, le *Mercur* n'hésitait pas à affirmer que « tout le cinquième acte, occupé presque en entier par Hercule, [est] celui qui a déterminé le succès de

³¹ *Ibid.*

³² *Journal encyclopédique ou universel*, vol. 3, avril 1761, p. 106.

³³ *Mercur de France*, avril 1761, p. 161.

l'opéra [...] ; le détail en est aussi ingénieux que sensible ; et les nuances fortes d'un même sentiment de douleur sont exprimées par la musique de manière à forcer l'intérêt et les applaudissements des spectateurs. [...] Ceux qui se rappelleront le chœur qui termine l'acte de *Coronis* (« *Emportons ces deux amants dans le même tombeau...* ») pourront quant à l'effet de celui-ci se faire l'idée de l'exécution en grand d'une belle esquisse, non qu'il y ait aucune espèce de ressemblance entre ces deux morceaux, mais seulement pour le degré d'impression dont affectent la symphonie et les chœurs qui annoncent la mort prochaine d'Hercule. »³⁴

À la subtilité des sentiments de Déjanire et d'Hercule, répondent des caractères plus tranchés, comme ceux de Junon et de son ministre zélé, la Jalousie. Leur bref dialogue, au premier acte, fait ressortir le majestueux dédain de la déesse et l'implacable détermination de la divinité : le récitatif « *Non, non, dans la nature entière...* » est mis en relief par une texture orchestrale sombre et dense (violons unis, hautes-contre et tailles unis, bassons et basse continue) qu'animent des rythmes obstinés et des harmonies douloureuses soulignant les pouvoirs maléfiques de la Jalousie. Cette densité des accompagnements prend aussi corps dans certains monologues aux coupes plus traditionnelles. Ainsi l'air d'Iole « *Quelle voix suspend mes alarmes...* », qui ouvre le second acte, est-il rehaussé par les flûtes et les violons divisés, tandis que l'air d'Hercule « *Trompeuse image de ma gloire...* », au début du troisième acte, se colore du timbre des bassons mêlés aux violons dans le grave et aux altos à l'unisson. Chaque protagoniste évolue donc dans un univers orchestral caractérisé.

S'il joue des moyens orchestraux à sa disposition, Dauvergne s'intéresse aussi au potentiel dramatique des structures formelles. Il tente d'estomper – subtilement – la rigide alternance récitatif/air en imbriquant différentes sections les unes dans les autres. Ainsi, le petit air d'Iole « *Si vous êtes sensible aux pleurs...* » est-il commenté, de l'intérieur, par une brève incise de Déjanire (« *Non, je veux les finir.* »). D'une autre manière, le duo d'Iole et d'Hilus « *Le plaisir de mêler nos larmes...* » se voit préparé par un air (« *De nous voir et de nous entendre...* ») construit sur un matériau musical très proche. Une progression dramatique entre les deux est ménagée au moyen d'une modulation au ton homonyme mineur et d'une densification de l'accompagnement instrumental. Dauvergne joue aussi la carte du contraste stylistique pour déstabiliser l'auditeur et le surprendre : voisinent ainsi des petits airs ornés à la manière de l'ancien air de cour (air d'Iole « *Si vous êtes sensible aux pleurs...* ») et des ariettes virtuoses semblables à celles de Mondonville (air de la Thessalienne « *Triomphe, aimable paix...* ») ou air d'un Thessalien « *Amour vole sur le char de la gloire...* »). Parallèlement, le compositeur semble arriver à la pleine maturation de son écriture chorale. Le chœur de l'acte 3 « *Chantons Alcide et ses combats...* » superpose les lignes mêlées des deux barytons (Hercule et Philoctète) et des voix du chœur en une grande fresque qui laisse imaginer ce que furent certaines pages des motets composés à la même époque pour le Concert Spirituel. Mais c'est plus encore le bref quatuor et chœur « à demi-voix dans le lointain » de l'acte 5 « *Ô jour fatal, ô mort cruelle...* » qui saisit l'auditeur par son efficace concision : tonalité rare de *si* bémol mineur, accords diminués et silences dramatiques sont judicieusement mis à profit.

Les interprètes furent-ils à la hauteur de cette belle partition ? La réponse est complexe. La distribution initialement prévue rassemblait, autour de Gélin dans le rôle d'Hercule,

³⁴ *Ibid.*

mesdemoiselles Chevalier (Déjanire) et Arnould (Iole), messieurs Pillot (Hilus) et Larrivée (Philoctète, la Jalousie). Si Gélén rendit « avec noblesse » le 3^e acte et « avec intérêt »³⁵ le 5^e, les actrices furent quant à elles priées « de moins forcer dans le haut de la voix, puisque c'est le seul moyen de ne pas sortir du ton dans lequel on chante. »³⁶ Dans le personnage d'Hilus, Pillot parut à son avantage, jusqu'à ce qu'un rhume le force « d'interrompre l'exercice de ses talents ». ³⁷ M^{lle} Chevalier, qui « mettait dans le rôle de Déjanire un intérêt vif et sensible, soutenu de la force et de l'éclat de sa voix », ³⁸ fut également obligée de suspendre sa participation à la suite d'une maladie. M^{lle} Arnould quitta de même son rôle à la neuvième représentation, l'abandonnant à la jeune M^{lle} Saint-Hilaire. Aussi les dernières représentations d'*Hercule mourant* se firent-elles presque exclusivement avec les doubles, ce qui ne fut sans doute pas étranger à la chute de l'ouvrage, aussi exigeant vocalement que théâtralement. Malgré leur nombre et leur variété, les ballets n'eurent quant à eux qu'un médiocre succès : le goût de la pantomime se faisant jour, les « froids et languissants repoussements et renversements de corps » n'inspiraient plus que de « la froideur ». « Est-ce la faute du compositeur, ou défaut de la part des acteurs ? », ³⁹ s'interrogeait *L'Avant Coureur*...

Avec *Hercule mourant*, Dauvergne était parvenu à un style « du plus pathétique ». ⁴⁰ Il participait ainsi, à sa manière, à cette quête du « sublime » auxquels tous les artistes et penseurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle aspiraient. Ce sublime, dont *l'Encyclopédie* prétendait qu'il peignait « la vérité, mais en un sujet noble [...], avec une certaine force de discours propre à élever et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression. » ⁴¹ Pour autant, la modernité du style de Dauvergne s'incarnait dans une forme qui paraissait de plus en plus désuète. Pire, les interprètes ratèrent sans doute une partie des effets par manque de préparation, tandis que les maîtres des ballets ne surent pas accompagner l'évolution de la pensée du compositeur en renouvelant leur langage. Seuls les ateliers de décors surent donner à *Hercule mourant* un véritable relief scénique. La tragédie une fois disparue de l'affiche, elle ne donna lieu ni à publication, ni à reprise, même fragmentaire. Des extraits furent seulement utilisés *incognito* par Dauvergne pour rehausser la reprise des *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont (1770) et de *Callirhoé* de Destouches (1773). À la Cour, on en entendit encore quelques pages durant le banquet du mariage de Madame Clotilde, en 1775. Bien évidemment, l'insuccès d'*Hercule mourant* fut une grande peine pour Dauvergne. Mais gageons qu'il s'en consola rapidement... En effet, si Francœur et Rebel – plus que jamais déterminés à le soutenir – lui passèrent commande d'un nouvel ouvrage pour la saison suivante (*Polyxène*), ils le firent surtout nommer directeur du Concert Spirituel. Au début du mois de février, alors que les répétitions d'*Hercule mourant* n'avaient pas encore débuté, le compositeur réfléchissait déjà – secrètement – aux nouvelles orientations qu'il comptait donner à l'institution. Aussi, s'évadant de la triste Académie, Dauvergne rêvait-il sans doute déjà de motets et de symphonies...

³⁵ *L'Avant Coureur*, lundi 3 avril 1761, n°15, p. 233.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Mercure de France*, mai 1761, p. 167.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *L'Avant Coureur*, lundi 3 avril 1761, n°15, p. 233.

⁴⁰ *Mercure de France*, avril 1761, p. 161.

⁴¹ Louis, chevalier de Jaucourt, *Encyclopédie*, article « Sublime », Paris : Briasson, 1751, XV, p. 566.