

L'exil géographique ou métaphorique

par Cora Joris

Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao

L'exil, dans son premier sens, désigne la situation d'une personne qui, volontairement ou non, quitte sa patrie. Il s'agit donc d'un départ, d'un éloignement géographique. Mais l'exil peut aussi être métaphorique. D'ailleurs, dès le XI^e siècle, dans la *Chanson de Roland*, le mot « exil » est utilisé pour désigner le malheur, le tourment, la détresse, la souffrance. Il correspond à une perte de sa vie, de son âme, une certaine perte d'identité, une perte de soi. L'exilé de l'âme ne s'appartient plus, aspect qui a beaucoup intéressé les poètes romantiques.

Dans le poème d'Emile Augier intitulé *Départ* et mis en musique par Gounod, le thème de l'exil apparaît sous ces deux aspects, à la fois géographique et métaphorique. L'amant malheureux cherche à fuir un amour qui le fait souffrir : « Je veux oublier que j'aime », dit-il dans le premier vers. « Emportez-moi loin », demande-t-il à ses amis. « Partons », répète-t-il dans le poème. Les mots relatifs au départ, au voyage, à l'exil voulu, nécessaires pour se sauver d'un amour qui le consume, sont présents tout au long du texte. On observe un renversement de l'idée d'exil : si l'exil est en principe subi, conçu comme un châtiment, il est ici envisagé comme une libération. Souhaité, salutaire, c'est un remède à la blessure de l'amour malheureux.

Dans ce poème, l'amour est d'autre part défini comme une souffrance, peut-être aussi comme une forme d'exil à soi-même : l'amant est dépossédé de son âme par celle qu'il aime. Il lui est impossible d'en reprendre possession, car son âme est retenue prisonnière : « Que restera-t-il en moi, et de moi-même », « Ce fut ainsi qu'elle prit ma vie. » Cependant, il aime cette prison, cette souffrance ; son amour est trop fort pour qu'il parvienne à s'en détacher. Dans les derniers vers, l'injonction « partons » laisse place à « partez sans moi », car l'amant préfère rester près de celle qu'il aime. Ce revirement brutal et inattendu, ce retour vers la femme aimée, est significativement formulé comme l'acceptation de la souffrance, et non comme un retour heureux vers l'amour : « L'âme prisonnière aime sa prison, et veut y mourir. »

Dans *Demain dès l'aube*, Victor Hugo s'adresse à sa fille Léopoldine, décédée quatre ans auparavant. Ici, le sentiment de l'exil est associé à la tristesse et au deuil. Tandis qu'il marche vers la tombe de l'être aimé, le poète s'enferme dans ses pensées mélancoliques : « Je marcherai les

yeux rivés sur mes pensées.» Il se coupe du monde, ne voit rien, n'entend rien. Il est comme dans l'obscurité : «Et le jour pour moi sera comme la nuit.» Cette perte des sens, cette abstraction du monde, c'est une manière de s'exiler du monde des vivants pour entrer dans celui des morts, pour rejoindre celle qu'il a perdue. Dans la préface des *Contemplations* dont est issu ce poème, Hugo explique que son recueil est une manière de raconter son âme, de se rapprocher de la mort pour faire le deuil des êtres chers.

À celle qui est voilée, autre poème des *Contemplations*, évoque également la mort. Ici, le poète s'adresse à un fantôme. Quand Widor met en musique ce poème sous le titre d'*Invocation*, il remanie le texte de Victor Hugo : il ne conserve que six strophes, supprime des vers, modifie leur ordre. Dès lors, c'est l'appel à la figure féminine fantomatique qui est mis au premier plan. Dans la mélodie, les vers répétés comme une sorte de refrain insistent clairement sur l'invocation, sur la prière. Le poète demande à la femme de s'incarner, de lui apparaître. Mais il lui demande aussi de le regarder, comme si ce regard était une lumière qui permettrait de le sortir de son ciel noir, de sa mélancolie.

Le poème évoque une séparation, une distance, un isolement plus qu'un exil à proprement parler : la figure fantomatique reste dans le lointain. L'apparition souhaitée lui permettrait de sortir de son inconsistance, et au poète d'échapper à un destin dont il se dit prisonnier. Sans cette rencontre, ils demeureront en exil l'un de l'autre.

Quand Félicien David met en musique *Tristesse de l'odalisque*, il conserve l'idée générale du poème de Théophile Gautier, tout en apportant des modifications qui changent en partie le sens. Ici, une femme exprime sa peine, ce qui n'est pas si fréquent dans la littérature du XIX^e siècle. Sa plainte reste sans réponse : «Je n'ai rien qui me réponde.» Elle s'adresse à la nature, envisage de se jeter dans la mer.

Dans le poème de Gautier, on comprend que la douleur de la jeune femme est due à un manque d'amour. En revanche, David retire toute notion d'amour du texte : il ne reste à la femme qu'une grande souffrance, une nostalgie dont la cause est clairement la solitude. On ne sait pas de quoi elle veut parler, on sait juste qu'elle cherche quelqu'un à qui parler.

Toutefois, quelques indices précisent le décor : Sainte-Sophie et son dôme, l'odalisque. Ces mots évoquent Constantinople, où la femme se trouverait enfermée dans le palais d'un sultan (elle regarde par la fenêtre et rêve de s'échapper). Sa nostalgie serait alors celle du pays natal. Ici, l'exil est traité quasiment dans son sens premier, associé au thème de la captivité, de l'éloignement de son pays. Cet exil est ressenti par le personnage comme une perte d'identité et semble le conduire vers la mort.

Le thème exotique de la femme dans un harem est fréquent dans la littérature du XIX^e siècle. Il apparaît également chez Victor Hugo, qui publie *La Captive* dans le recueil *Les Orientales*. Ce poème, mis en musique par Berlioz, s'attache également à une femme prisonnière d'un sultan, qui, même si elle aime sa prison, connaît la perte d'elle-même, une perte de l'âme. Ce sujet a inspiré peintres, écrivains et musiciens parce qu'il incarne un idéal romantique et diffuse des parfums lointains de voyage.

Victor Hugo et l'exil

Par Arthur Soyer

Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao

Victor Hugo accorda une attention particulière au thème de l'exil puisqu'il vécut personnellement cette situation. Son exil commence en 1851, après le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, auquel il s'oppose publiquement. Hugo est donc recherché par la police, proscrit par Louis-Napoléon qui trahit les idées républicaines. Pour éviter l'emprisonnement, il quitte la France avec sa famille. Il part d'abord pour Bruxelles, puis pour Jersey. En octobre 1856, il finit par s'installer à Guernesey avec sa femme, sa fille Adèle, ses deux fils Charles et François-Victor, Juliette Drouet et quelques amis. Il y restera plus de quinze ans. Il se livre à la méditation, pratique le spiritisme mais se consacre surtout à son œuvre d'écrivain. Ayant refusé de retourner en France lors des publications d'amnistie du Second Empire, il ne reviendra qu'après la défaite de Napoléon III et la proclamation de la Troisième République en 1870, à l'âge de soixante-huit ans.

Son exil dure près de vingt ans. Pendant cette période, il écrit beaucoup, tant sur la politique que sur la mélancolie. Plusieurs œuvres importantes sont publiées durant ces années : des romans tels que *Les Misérables* ; des recueils poétiques comme *Les Châtiments* où il critique vivement le climat politique français, ou encore *Les Contemplations*, recueil de cent cinquante-huit poèmes rassemblés en deux parties de trois livres chacune (*Autrefois* et *Aujourd'hui*), où Hugo est à l'apogée de son art poétique ; il écrit aussi des pamphlets comme *Napoléon le Petit*, attaque directe contre le futur empereur. Cette période est certainement la plus prolifique de sa vie.

Dans la mélodie *L'Exilé*, Godard reprend quelques strophes du poème *Au fils d'un poète*, extrait des *Contemplations*. Ici, Victor Hugo personnifie sa patrie en un enfant qu'il serait forcé d'abandonner en raison de son exil ; à travers ce poème, nous partageons la sensation physique d'un exil réellement vécu. Ce récit de souvenirs comporte fréquemment des formulations impératives : « Garde, enfant, dans ta jeune tête / Ce souvenir mystérieux ». Les occurrences du verbe « se souvenir » se trouvent dans des poèmes du Livre V presque tous datés de 1854 et 1855.

Dans *Départ*, Godard met en musique *Demain dès l'aube*, écrit en 1847 à la suite de la mort de Léopoldine, la fille de Victor Hugo. Précédant l'exil, ce poème exprime la volonté de retrouver quelqu'un qui se trouve loin, d'aller se recueillir sur sa tombe. À sa parution en 1856, il prend un nouveau sens car Hugo est exilé et ne peut plus se rendre sur la tombe de sa fille.

Le poète déclare dans la Préface des *Contemplations* : « Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? » Ce fonctionnement énonciatif complexe donne sens aux nombreux poèmes dédiés à des personnages génériques : des poèmes explicitement adressés à des « types », et non à des individus particuliers, identifiables.

Widor reprend les six premières strophes du poème *À celle qui est voilée*, issu des *Contemplations*, et le renomme *Invocation*. Hugo ressent l'exil comme un emprisonnement : « Je suis le captif », dit-il au sixième vers. Désespéré et exténué par ce périple forcé, il semble chercher en une femme spectre une lueur d'espoir. Ce poème construit des référents qui sont moins de l'ordre de la « personne » que de celui d'un rapport au monde que chacun peut réinterpréter en fonction de soi. Les poèmes ainsi « adressés » sont constitués de discours pouvant être ré-énoncés par tous.

Trois figures d'exilés

par Riselène Pince

élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao

Quand on pense à l'exil, on songe d'abord à un exil géographique. Parmi les exilés géographiques présents dans la poésie française du XIX^e siècle, il y a bien sûr l'exilé politique, mais aussi le Juif errant et le voyageur.

L'exilé politique est généralement chassé de son pays. Il se sent donc déchiré de quitter contre son gré sa patrie, qui représentait la sécurité et qu'il concevait comme une terre idéale. Nommée « Sion » ou encore « Azur » par Victor Hugo, cette terre d'origine est perçue comme pure, teintée d'une dimension divine. Ces poèmes expriment donc la douleur de l'homme qui ne reverra jamais son pays. Cette douleur est même associée à une rancœur, car l'exilé ressent une terrible injustice : il est maintenant un étranger dans son propre pays, où il n'est plus le bienvenu.

De plus, il quitte ce qu'il a toujours connu pour aller à la rencontre de ce qu'il ne connaît pas. Il a peur de l'inconnu, décrit comme sombre et obscur (Victor Hugo parle par exemple de « ciel noir » en opposition avec l'« Azur » symbolisant la pureté de sa patrie). L'exilé souffre ici de son conflit avec la situation politique de sa patrie. Or, on peut voir le pays de l'exilé comme une part de son identité. C'est ainsi une terrible épreuve pour l'opposant politique puisque c'est une partie de lui-même qu'il quitte à jamais et dont il doit faire le deuil.

Le Juif errant est plutôt une figure d'exilé social. Ce mythe raconte la légende d'un juif condamné à l'errance éternelle pour avoir méprisé le Christ portant la Croix. Puni par Dieu, il est donc rejeté par la société et il suscite la méfiance. Ce mythe s'est transformé au cours des siècles : le Juif errant est devenu un personnage qui attend en Arménie le retour du Christ et témoigne de sa Passion puisqu'il fut le portier de Ponce Pilate.

Dans l'errance qui lui est imposée, il est condamné à la solitude pour l'éternité. Ainsi, il est en total décalage avec la société, puisqu'il n'attend qu'une chose : la fin du monde, qui signifie la fin de son exil. Ne pouvant perdre la vie, puisqu'il a perdu la mort, il ne peut que marcher, confronté à l'infinie répétition de ses pas (d'où l'omniprésence du mot « toujours » dans *Le Juif errant*, poème de Béranger

mis en musique par Gounod et Liszt). Jamais il n'a le droit d'interrompre son périple, interdit de tout repos, en tant que victime de la vengeance de Dieu. Ce supplice fait naître en lui une haine et une jalousie vis-à-vis des hommes vivant en société qui, eux, peuvent vivre et mourir.

Le voyageur, quant à lui, est un exilé psychologique. En effet, sa quête d'un idéal le conduit à s'exiler volontairement, sans contrainte extérieure. En vagabondant, il s'aventure dans l'inconnu tout en cherchant sa propre identité. Mais cette errance permanente s'apparente également à une fuite : le voyageur cherche à échapper à une réalité qu'il refuse (une identité qu'il n'accepte pas, par exemple) ; ou bien, à une réalité qui l'effraie. Il a parfois peur de l'engagement et de ses conséquences comme dans *Le Voyageur* de Maxime du Camp mis en musique par Godard : celui qui a peur de l'amour et refuse d'aimer marche sans cesse.

Le voyageur ressent le besoin d'aller vers un nouveau pays. Chez Maxime du Camp, il se sent rassuré dans son errance, soulagé de ne pas avoir à affronter quelqu'un ou à s'affronter lui-même. Dans la *Romance de Mignon* composée par Duparc sur un célèbre poème de Goethe, adapté en français par Victor Wilder, Mignon est un voyageur au féminin, aspirant à ce nouveau pays « merveilleux » et « radieux » : en fait, sans qu'elle en ait conscience, son pays natal (l'Italie) dont elle fut arrachée dans son enfance et dont elle est exilée.

Le thème du voyageur a été davantage traité par les compositeurs germaniques que par les compositeurs français. Les romantiques allemands accordent en effet une place centrale à la figure du *Wanderer* (pensons notamment à Schubert dans *Le Voyage d'hiver* ou au lied *Der Wanderer* sur un poème de Schmidt von Lübeck). Plus qu'une errance géographique, c'est donc une errance intérieure que vit le voyageur dans son exil.

Turandot de Puccini : un drame de l'exil

Par Robin Aubertin

Élève dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao

Giuseppe Adami et Renato Simoni, les librettistes de *Turandot*, se sont inspirés d'une « fable théâtrale » de Carlo Gozzi. Écrite vers 1762, elle a fait l'objet de nombreuses adaptations et mises en musique, comme la musique de scène de Carl Maria von Weber pour la pièce traduite en allemand par Schiller ou l'opéra de Ferruccio Busoni composé en 1917. Mais aucune de ces œuvres n'a acquis la célébrité de l'opéra de Puccini.

L'action se déroule à Pékin, dans une Chine médiévale imaginaire où la fille de l'Empereur, la Princesse Turandot, est convoitée par de nombreux prétendants. Cependant, pour gagner sa main (et le trône de Chine par la même occasion), il faut résoudre trois énigmes. L'échec est sanctionné par la décapitation. Lorsque l'opéra commence, la princesse a déjà fait tomber les têtes de nombreux princes.

Au cours de l'intrigue, on se rend compte que l'exil frappe plus ou moins tous les personnages. Le Prince inconnu, Calaf (dont on ne connaîtra le nom qu'à la toute fin de l'opéra) n'est autre que le fils de Timur, roi qui a perdu son royaume après une défaite militaire. Le vieil homme, devenu aveugle, est lui-même accompagné par Liù, une esclave fidèle et dévouée. Calaf reconnaît son père dans la foule, venue assister à l'exécution du Prince de Perse. On comprend alors que ces trois personnages sont traqués car Calaf dit à Timur : « Celui qui usurpa ta couronne me cherche et te poursuit. Pour nous, père, il n'est pas d'asile au monde. »

Les Ministres de l'Empereur, Ping, Pang et Pong (ça ne s'invente pas !), sont obligés de rester dans la capitale de l'Empire du Milieu pour assurer soit les noces de la princesse, soit le service funéraire du prétendant malheureux. Dans le trio *Ho una casa nell' Honan*, ils expriment le regret de leur terre natale qu'ils rêvent de retrouver.

Turandot, quant à elle, n'est pas contrainte à l'exil. Mais elle en a une peur maladive puisque dans son air *In questa Reggia*, elle se présente comme la réincarnation de son illustre aïeule Lo-Ou-Ling qui, dans des temps anciens, fut enlevée par le roi des Tartares. Si cette phobie explique l'épreuve des trois énigmes, elle mène Turandot à la folie meurtrière car elle fera torturer Liù jusqu'à la mort pour obtenir avant l'aube le nom du Prince inconnu.

Le 29 novembre 1924, Giacomo Puccini s'éteint à Bruxelles, laissant *Turandot* inachevée. Ricordi, l'éditeur de Puccini, demande à Franco Alfano de terminer le troisième acte. Mais lors de la création qui a lieu le 25 avril 1926 à la Scala de Milan, le chef Arturo Toscanini s'arrête après la mort de Liù (*Tu, che*

di gel sei cinta). Il se tourne vers le public et déclare : « C'est ici que Giacomo Puccini a interrompu son travail. La mort, cette fois, fut plus forte que l'art. »