Perspectives métadiscursives dans l'opéra *Daphné* de Richard Strauss[1]

Elena Daniela Grigorescu

University of Western Ontario

Résumé
Cet article propose une interprétation de l'opéra *Daphné* de Richard Strauss comme œuvre autoréférentielle, considérant la fable de Daphné comme mythe de la création artistique. Si dans les premiers opéras inspirés par le mythe en question cette dimension demeure implicite, la *Daphné* de Strauss lui attribue une portée plus manifeste. En examinant les sources, la composition et le traitement musical du mythe, cet article met en évidence un niveau de cohérence de l'œuvre qui se greffe sur le drame psychologique : celui des éléments métadiscursifs.

Mots clés : opéra, *Daphné*, mythe de la création, métadiscours, autoréférentialité, Richard Strauss

1. Introduction

L'épisode de la transformation de la nymphe Daphné en laurier, raconté par Ovide dans le premier livre des *Métamorphoses*, a servi de sujet, de la fin du XVIe siècle à nos jours, à de très nombreux opéras. Il s'est même trouvé, en Italie comme en Allemagne, aux origines de ce genre artistique, le plus synthétique qui soit. Jacopo Peri en Italie (1597-1598) et Heinrich Schütz à Dresde (1627) s'emploient à mettre en musique le poème dramatique *Dafne* d'Ottavio Rinucci écrit en 1594 à Florence, et considéré comme le premier livret d'opéra. Le même poème a inspiré un musicien comme Marco de Gagliano dont l'opéra *Dafne* (1607) a remporté un réel succès. Dans son étude sur *La Fable de Daphné*, Yves F.-A. Giraud affirme : « L'histoire de la *Dafne* de Rinucci est étroitement liée à la naissance de l'opéra » (Giraud 1969, p. 47). Dès lors, ne serait-il pas opportun de s'interroger sur les circonstances qui se trouvent à l'origine de cet état de fait? Autrement dit, quelle est la signification de ce mythe dans le contexte de la naissance de l'opéra?

Il est important de rappeler que Rinucci et Peri ont collaboré, dans les années qui ont suivi, à la création de deux autres opéras, *Euridice* et *Orphée*. Le début de l'opéra est ainsi lié à des sujets mythologiques qui ne sont peut-être pas sans rapport avec toute une réflexion autour du genre qui est en train de se constituer. Ayant au centre les figures d'Apollon et d'Orphée, symboles d'une certaine unité reliant poésie et musique, l'opéra, à ses débuts, semble répondre à la nécessité d'un

[1] Cet article a été rédigé sous la supervision du professeur Anthony Purdy (University of Western Ontario).

discours sur ses propres lois. C'est justement vers la détermination de cette unité musique/texte que tend l'opéra à son stade embryonnaire.
La même problématique apparaît au XXe siècle chez Richard Strauss, qui s'interroge à son tour sur la forme de l'opéra et sur l'art en général. Transposée dans l'ordre de la création, cette pensée se retrouve dans des opéras dont on a souvent souligné le caractère métadiscursif : *Ariadne auf Naxos*, *Intermezzo*, *Daphné*, *Capriccio*. « Allégorie de l'art », ainsi que la désignent certains commentateurs, la *Daphné* de Strauss reprend l'épisode mythologique de Daphné et d'Apollon et le transforme dans le sens d'une quête de l'œuvre d'art idéale. Or c'est justement le sujet de ce travail, qui propose l'analyse de cet opéra du point de vue métatextuel.

2. Daphné dans l'histoire de l'opéra

L'émergence de l'opéra dans l'Italie de la fin du XVIe siècle se produit dans un effort d'adapter les mythes anciens à un traitement musical et scénique. S'appuyant sur l'épisode raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, la *Dafne* de Peri et Rinucci conserve fidèlement l'intrigue, dont on reconnaît les principaux moments : le combat pythique, le défi d'Apollon à Cupidon, la poursuite de Daphné, sa métamorphose en laurier, puis le discours final d'Apollon.

L'opéra de Rinucci et Peri s'ouvre sur un prologue prononcé par Ovide lui-même, qui se présente et annonce l'argument de la pièce. Mais, lors des remaniements apportés à la fable, Rinucci compose de nouveaux prologues, dont les personnages sont Apollon et la Musique. Ce détail acquiert alors une importance spéciale, car il semble orienter la discussion dans un sens autoréflexif. Par le biais de cette observation, on débouche sur toute une réflexion autour du nouveau genre puisque, « avec la *Dafne* de Rinucci, on s'[engage] résolument dans la voie préalablement définie » (Giraud 1969, p. 410). Il s'agit, plus précisément, des théories de la Camerata Florentine (fin du XVIe siècle), un salon d'artistes de nuance surtout musicale, mais ouvert à toutes les formes d'expression artistique, et qui compte parmi ses membres les créateurs de *Dafne*.

Musicalement, il est question d'une réaction contre la polyphonie et le style madrigalesque. Auparavant, le discours parlé était reproduit par le chant psalmodié du chœur ou bien par l'utilisation du contrepoint. Mais le texte était souvent incompréhensible, les voix ne chantant pas nécessairement les mêmes paroles en même temps, et toute représentation scénique était exclue par la présence statique du chœur. Giulio Caccini, musicien professionnel et chanteur, en étudiant longuement les rapports de la parole au chant et de l'expression dramatique à la musique, crée le *style récitatif*, « il recitativo secco », qui deviendra l'instrument de l'art nouveau. À la différence des formes complexes de style madrigalesque, qui ne tiennent pas compte des paroles, le récitatif repose sur la musique naturelle de la parole, sur les inflexions de la voix et ses modulations instinctives. Se substituant aux anciennes formes de reproduction du discours, le style récitatif serait un « cantar senza canto », une manière de parler en musique. Énoncés pour la première fois par Caccini dans *Nuove musiche* (1601), ces principes sont repris en 1608 par les créateurs de *Dafne* dans la préface d'*Euridice*, le deuxième opéra des compositeurs florentins. On possédait à la fois l'instrument – le « recitativo secco » – et le genre – le drame récitatif –, l'ancêtre de l'opéra moderne.

La présence du mythe de Daphné aux origines de l'opéra est donc liée à tout un contexte qui semble avoir favorisé le choix de cet épisode mythologique. En effet, ce choix permet d'exploiter

l'image d'Apollon par l'intermédiaire duquel « la poésie s'accorde à la musique », comme le dit Apollon lui-même dans l'épisode de la poursuite, raconté par Ovide. Du reste, le rôle de Daphné est extrêmement réduit, celle-ci apparaissant uniquement dans une scène pour dire vingt-deux vers. Le caractère explicatif d'*Euridice* est encore plus prégnant, le texte dramatique étant même accompagné d'une préface. Le prologue de *Dafne* peut acquérir lui aussi une dimension métatextuelle d'autant plus que dans d'autres prologues composés par Rinucci pour le même opéra, le texte est prononcé non plus par Ovide, mais par Apollon ou par la Musique. Malheureusement, ces nouveaux prologues se sont perdus, tout comme la partition de *Dafne*.

De la même manière que le texte d'Ovide, qui rattache pour la première fois au mythe l'épisode du combat pythique, la *Dafne* de Rinucci et Peri commence avec l'évocation de la victoire d'Apollon et le défi de Cupidon. Respectant scrupuleusement le canevas d'Ovide, Rinucci introduit pourtant dans son livret un dialogue inexistant dans les *Métamorphoses* entre Cupidon et Venus, dialogue présent dans nombre de pièces de théâtre de l'époque. Un autre moment qui marque une certaine distance par rapport au texte ovidien est l'apparition d'un messager qui annonce la métamorphose de Daphné sans donner d'explications supplémentaires. Cette option n'est probablement qu'une solution de compromis pour éviter la difficulté d'une métamorphose à réaliser sur la scène.

Lui aussi représentant de la Camerata Florentine, Marco da Gagliano compose en 1607 un opéra *Dafne* en collaboration avec Rinucci. Celui-ci s'accorde à remanier son livret initial pour une nouvelle adaptation musicale et scénique, les modifications étant peu significatives du point de vue du traitement du mythe. Aux environs de 1640, Pier Francesco Cavalli reprend le thème de Daphné dans un opéra d'après le livret de Giovanni Francesco Busenello, *Gli Amori d'Apollo et di Dafne*. Ce qui caractérise cet opéra, c'est la place très restreinte réservée à l'histoire de Daphné au milieu d'une intrigue beaucoup plus complexe. C'est avec cet opéra typiquement baroque dans sa conception et dans sa structure que commence la décadence du mythe, qui se dissout dans des intrigues privilégiant le spectacle.

Une reviviscence du mythe se produit au XVIIIe siècle avec des cantates qui résument la légende pour n'en retenir que le conflit central. Sont à retenir deux cantates apparentées et contemporaines : celle d'André Campra (1708) et celle de Haendel (1708), qui reviennent sur le récit ovidien. Le XIXe siècle donne quelques opéras de moindre importance et qui passent inaperçus.

3. La *Daphné* de Strauss

Au XXe siècle, la légende de Daphné resurgit en opéra à la suite des efforts de Richard Strauss qui, sur un livret du poète autrichien Joseph Gregor, compose un opéra en un acte, achevé en 1937 et représenté en 1938 à Dresde. Œuvre de vieillesse, la *Daphné* de Strauss survient après d'autres opéras à sujet mythologique comme *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Ariadne auf Naxos* (1912), auxquels s'ajoute *L'amour de Danaé* (1952) composé après la *Daphné*. La prédilection de Strauss pour des sujets mythologiques ne devrait point surprendre car, comme le montrent aussi certains exégètes, « l'esthétique de Strauss regarde plus en arrière que vers avant » (Chauviré 1991, p. 11). Néanmoins, il ne s'agit pas chez le compositeur allemand d'un rapport dogmatique au mythe : ses sujets manifestent un caractère plutôt éclectique. Chez lui, le mythe est fortement dramatisé; il cherche à créer des conflits, des personnages et des situations

dramatiques sur des bases mythiques. C'est ce qui l'oppose à un créateur comme Wagner, dont l'esthétique s'appuie sur des formes mythiques essentialisées. « Le naturel contre le pathos wagnérien, contre les images figées et certaines conventions ridicules, tel était l'idéal recherché par Strauss » (Banoun 2000, p. 88). Intéressé par la cohérence du drame, Strauss exige de la part de ses librettistes des personnages « en chair et en os », d'où la primauté accordée aux dialogues. C'est ce qui déclenche toute une série de reproches à l'adresse de Gregor, le librettiste de *Daphné*, dont le style lui paraît trop poétique, « du faux Wagner », dit-il. Si on a pu identifier dans *Salomé* et dans *Elektra* un certain traitement naturaliste et expressionniste du mythe, les exégètes n'ont pas hésité à invoquer le style baroque du *Chevalier à la rose* et même le postmodernisme avant la lettre des opéras mythologiques écrits plus tard, notamment *Ariadne auf Naxos*, *Daphné* ou *L'amour de Danaé*. Œuvres hybrides, hésitant entre le comique et le sérieux, ces dernières se caractérisent par le recours à la citation et à l'autocitation, au pastiche, au mélange des styles, des genres, du grand opéra, de la revue musicale et de la *Commedia dell' Arte*. Tous ces exemples suffisent pour donner une image des rapports complexes qu'entretient Strauss avec le mythe, et de la distance qu'il entend maintenir dans le travail du mythe.

Dans cette perspective, une interprétation autoréférentielle de l'opéra *Daphné* semble tout à fait plausible, d'autant plus qu'il fait partie de la dernière période de la création de Strauss, marquée par une tendance contemplative, une réflexion autour du genre auquel il a consacré toute sa vie. « Il est significatif de voir », constate Yves Giraud, « que l'opéra contemporain est encore pénétré du vieux mythe, ce mythe même qui fut à l'origine du genre trois cents ans plus tôt » (Giraud 1969, p. 489). Mais la *Daphné* de Strauss semble se revendiquer plutôt d'une ancienne version grecque du mythe, la version laconienne, signalée principalement dans la *Description de la Grèce* de Pausanias, chez Parthénios de Nicée ou encore dans les *Bucoliques* de Virgile et dans certaines scolies de l'*Iliade*. C'est à cette version que le librettiste de Strauss semble emprunter l'intrigue et l'atmosphère générale. En ce qui concerne les sources d'inspiration qui ont contribué au choix du sujet de l'opéra, Joseph Gregor relate dans son livre dédié à Strauss : « Mes yeux tombèrent par hasard sur la lithographie de Théodore Chassériau, intitulée *Apollon et Daphné*, mais qui est pourtant aussi loin que possible de la tragédie bucolique telle que nous la voyons aujourd'hui sur la scène » (Gregor 1942, p. 278). Quant à Strauss, il a été attiré par le *Printemps* de Botticelli dans lequel il retrouvait « la naïveté idéale de la silhouette de Daphné » (Gregor 1942, p. 279), et à partir duquel il imaginera le costume de Daphné de la première représentation. Cependant, pour ce qui est de la construction de l'intrigue, Gregor et Strauss décident de placer l'action dans la Grèce Antique : « […] Strauss me déclara qu'il penchait décidément pour la Grèce archaïque, vers laquelle d'ailleurs j'avais tendu après avoir vu la lithographie romantique en question » (Gregor 1942, p. 279). Il faut dire que cela n'était pas dû au hasard, et qu'à l'époque de Strauss, vers les années 1920, se manifestait, dans maints projets architecturaux et scéniques auxquels le compositeur participait, un retour au classicisme de Weimar et à l'hellénisme. Toute une esthétique de restauration se développe en même temps que les avant-gardes et en réplique à leur modernité. De cette perspective, le retour à une Grèce idéale et harmonieuse, proche de la nature, pourrait être interprété comme un refuge devant les tendances modernes de l'art.

Les personnages qui soutiennent l'intrigue sont : Daphné et Apollon, Leucippe, jeune berger amoureux de Daphné, Pénée, père de Daphné et Gaïa, mère de Daphné. L'action se place à la tombée de la nuit près de la demeure de Pénée, au bord du fleuve du même nom. À l'arrière-plan, l'Olympe. On prépare la fête de Dionysos. Daphné est triste de voir finir le jour le plus long,

puisqu'elle n'aime que le soleil et la nature. Elle finit par enlacer l'arbre qu'elle aime lorsque surgit Leucippe, le compagnon de jeu de Daphné dans son enfance. Mais si Leucippe adore Daphné, celle-ci n'a jamais vu en lui qu'un ami ou un frère. Sentant en lui l'influence de Dionysos, Leucippe embrasse Daphné, qui se dégage de son étreinte. Entre en scène la mère de Daphné, Gaïa, qui vient rappeler Daphné à l'ordre : même si elle n'aime pas la fête qui va avoir lieu, elle doit se préparer pour s'y rendre. Mais Daphné refuse de se laisser parer pour la fête et s'enfuit. Deux servantes proposent un stratagème à Leucippe pour lui permettre d'approcher Daphné : elles le parent des habits destinés à Daphné. Arrive Pénée, qui déplore que les dieux aient quitté la terre et restent confinés sur l'Olympe. Il annonce le retour de certains d'entre eux, notamment celui d'Apollon. C'est alors qu'apparaît un inconnu, sous le déguisement d'un berger; la prophétie de Pénée semble bien s'être réalisée. Aussi invite-t-il Daphné à souhaiter l'hospitalité à cet hôte tardif; elle est étrangement émue par cet étranger qui paraît connaître son amour pour la nature et le soleil. Dans un grand duo, Daphné tombe dans les bras d'Apollon, qui l'embrasse. Cependant, Daphné sent que ce baiser n'est pas uniquement celui d'un frère; elle s'enfuit. Durant la danse rituelle, Leucippe déguisé invite Daphné à se joindre aux danseuses. Jaloux, Apollon met un terme à la fête et ordonne à Leucippe d'ôter son déguisement. Celui-ci déclare ses sentiments pour Daphné, et lui demande de le suivre. Daphné se sent alors trompée par ses deux prétendants. Apollon ayant révélé qui il est, et Leucippe l'ayant aussitôt maudit, il le blesse mortellement d'une flèche. Apollon, comprenant qu'il a péché contre sa nature divine en voulant conquérir Daphné et en tuant un mortel par amour pour elle, demande à Zeus la grâce de pouvoir aimer celle-ci, non sous sa forme humaine, mais en la transformant en laurier, réalisant ainsi le vœu le plus cher de la jeune fille : appartenir entièrement à la nature, tout en étant la prêtresse d'Apollon. (Cf. l'annexe « Résumé de l'opéra », Banoun ; 2000).

On constate que par rapport aux premiers opéras inspirés du récit ovidien, la *Daphné* de Strauss remonte à une version du mythe antérieure aux *Métamorphoses* d'où l'absence de l'épisode du combat pythique, tout comme l'absence de Cupidon. La présence de Leucippe, personnage inexistant chez Ovide, s'explique par le recours à la version grecque évoquée, qui raconte l'histoire de l'amour de Leucippe pour Daphné et son stratagème pour la conquérir : le déguisement. Chez Strauss, tout comme dans la version laconienne, la métamorphose finale se réalise par l'intermédiaire de Jupiter (Zeus), et non pas grâce à Pénée comme chez Ovide. Cette version du mythe aurait pu présenter pour le compositeur allemand les éléments nécessaires pour la création d'un conflit dramatique intense s'appuyant sur une base psychologique. Dans la fable relatée par Pausanias, Daphné était la fille du roi de Sparte Amyclas et de Diomède. Daphné, favorite de Diane et vouée à cette déesse, va chasser dans les forêts d'Elée, au bord de l'Eurotas, et elle y est aperçue par le jeune prince Leucippe, fils du roi Oenomaus de Pise, qui s'éprend d'elle. Mais, connaissant l'aversion de la jeune fille pour l'amour, il se déguise en femme afin de l'approcher. Apollon, également amoureux de Daphné, dévoile, par jalousie, le déguisement de Leucippe, qui est mis à mort par les compagnes de la princesse. Apollon poursuit alors celle-ci, jusqu'au moment où Jupiter la transforme en laurier à la prière de Daphné.

C'est justement l'intrusion de cette dimension humaine qui aurait pu intéresser Strauss, celle-ci lui permettant de construire une intrigue avec des personnages « en chair et en os ». On ne saurait donc s'étonner si, afin de conférer plus de cohérence à l'ensemble, il s'efforce d'attribuer à ses personnages une profondeur psychologique, souvent sur des coordonnées psychanalytiques. Il écrit ainsi à Stefan Zweig, son ancien collaborateur, à propos de la première version du livret de Gregor : « Il y manque un intéressant conflit psychologique » (Strauss et Zweig 1994, p. 203).

Voici pour ce qui est du personnage de Gaïa, introduit par le librettiste Gregor, uniquement pour des raisons de typologie vocale : « Je tiens à mentionner », écrit-il à Strauss, le 6 janvier 1936, « que j'ai introduit Gaïa parce qu'il n'y a pas de voix grave féminine » (Banoun 2000, p. 146), ce qui confère à ce rôle un côté conventionnel et fortuit. Mais, comme le montre aussi Bernard Banoun, « cela gênait Strauss, qui demanda à Gregor une nouvelle apparition de Gaïa, dans un duo avec Daphné soulignant que le retour de la jeune fille à la terre (par les racines de l'arbre) est aussi un retour vers le monde maternel » (Banoun 2000, p. 146). La même idée apparaît sous la plume de Stefan Zweig qui, dans une lettre adressée à Gregor, écrit :

> « Si Daphné, à la fin, est métamorphosée en arbre par Jupiter, cela ne doit pas être un miracle subit, fortuit et arbitraire; au contraire, il serait plus beau et plus logique que Jupiter exauçât par là un désir inconscient de Daphné et dont le spectateur aurait auparavant déjà vaguement pris conscience » (Strauss et Zweig 1994, p. 236).

À cette série de significations, le compositeur ajoute une autre qui va dans le sens d'une quête de l'œuvre d'art idéale. Le point de vue psychologique est ainsi doublé d'un point de vue esthétique : « Daphné ne pourrait-elle pas représenter la personnification humaine de la nature elle-même, touchée par les deux divinités, Apollon et Dionysos, les éléments contrastants de l'art? Elle en a la prémonition, mais ne peut pas les appréhender entièrement; ce n'est qu'à travers la mort qu'elle devient un symbole de l'œuvre de l'art éternelle. Elle peut ressusciter sous la forme parfaite du laurier » (Kennedy 2001, p. 433). C'est cette même interprétation que propose Bernard Banoun dans son livre sur l'opéra de Strauss, lorsqu'il analyse *Daphné* comme « allégorie de l'art ». Possible mythe de la création, chez Strauss comme chez les premiers compositeurs, le mythe de Daphné acquiert une dimension esthétique :

> « Il ne s'agit pas ici d'une interprétation possible de l'opéra de Strauss, mais d'une volonté délibérée du compositeur. À côté du mythe d'Orphée, qui traite du pouvoir de la poésie et du chant sur le mal, le temps et la mort, l'autre mythe aux origines de l'histoire de l'opéra est également allégorie de l'art. Implicitement au départ, explicitement chez Strauss, la métamorphose de la jeune fille en laurier illustre la victoire de l'art sur le temps et l'histoire, l'assomption et l'éternité par la beauté » (Banoun 2000, p. 173).

La coprésence dans l'intrigue même de l'opéra des éléments apollinien et dionysiaque relèvent de cette dimension esthétique. D'ailleurs, Strauss s'est proposé de reprendre dans son opéra l'opposition établie par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Le dionysiaque renvoie à l'ivresse, aux pulsions et à l'inconscient, tandis que l'apollinien exalte l'élément harmonieux, le calme. On se rappelle que pour Nietzsche, la musique est essentiellement dionysiaque, tandis que l'apollinien trouve son expression la plus pure dans la sculpture.

Sur le plan de l'intrigue, cette opposition apparaît dès le début de l'opéra par l'intrusion d'Apollon déguisé en berger dans une fête vouée à Dionysos. Musicalement, ce parallélisme est explicitement mis en lumière dès les premières mesures de l'ouverture, où aux instruments à vent et à la mélodie s'opposent les percussions et les rythmes sauvages de la fête dionysiaque. Dans le même sens s'inscrit la répartition des voix et leur accompagnement orchestral. Tandis que d'Apollon, Strauss exige une voix de *Heldentenor* wagnérien, la partition de Daphné demande plutôt un soprano lyrique, une voix nuancée et légère dans le registre aigu, un timbre pénétrant se confondant avec celui du violon qui l'accompagne la plupart du temps. Cet antagonisme constitue l'axe autour duquel s'organise l'ensemble de l'opéra, l'apollinien comme élément

constant étant représenté par Daphné, non par Apollon, qui essaie de séduire celle-ci. Voici, dans ce sens, le témoignage de Strauss lui-même :

> « Apollon pèche contre sa propre nature divine en s'approchant de Daphné avec des sentiments dionysiaques; Daphné ressent cette infidélité à sa nature dans le baiser que le dieu lui donne et repousse ce dieu impur, être de nature et d'instinct […] Après cette aventure, et avant de retourner vers son char solaire, Apollon doit donc lui aussi accomplir sa purification : le sommet dramatique de cette purification est le meurtre de Leucippe, par lequel il *tue* l'élément dionysiaque qui est *en lui-même* » (Banoun 2000, p. 475).

La purification totale d'Apollon, le retour à l'ordre apollonien s'accomplit dans le geste final de demander à Zeus de transformer Daphné en laurier. Or cette option du compositeur se détache nettement de l'approche d'Ovide, chez qui Daphné est métamorphosée par son père pour la délivrer d'Apollon. Mais on a vu que l'intervention de Zeus apparaissait dans la version laconienne du mythe sans pour autant savoir si c'était à la demande d'Apollon. La décision de Strauss s'explique pleinement sans doute à l'intérieur de sa logique, qui exige la purification d'Apollon. En tuant Leucippe, sorte d'*alter ego* d'Apollon, et en renonçant à Daphné, celui-ci refoule ses instincts dionysiaques.

Transformée en laurier, Daphné est en quelque sorte la création d'Apollon, résultat des instincts sublimés de celui-ci. Rendue à la nature sous forme d'arbre, statuaire, Daphné est désormais intégrée à l'ordre apollonien. Chez Strauss, le mythe de Daphné se présente ainsi comme le mythe de Pygmalion à l'inverse. Le créateur suit la voie opposée, du dionysiaque vers l'apollonien. Le geste d'Apollon contient la même gratuité de l'acte artistique; il signifie l'option pour l'art classique et retrouve dans ce moment de fixation le mythe de Méduse, un autre mythe de la création artistique. Quoique fasciné par Wagner, Strauss se considérait comme le continuateur de la tradition classique. Cette hésitation est très visible d'ailleurs à travers sa trajectoire musicale; ses premiers opéras, d'inspiration wagnérienne (*Salomé* et *Elektra*), sont suivis du grand succès remporté par un opéra d'expression mozartienne, *Le Chevalier à la rose*. Le penchant mozartien est d'essence plutôt apollinienne, tandis que l'influence de Wagner a plutôt affaire aux appels dionysiaques. Pour ce qui est de *Daphné*, cet opéra représente la symbiose des deux impulsions antagoniques, l'ambivalence étant prégnante si l'on se rapporte au personnage d'Apollon, par exemple, qui incarne les deux tendances. Si l'on ose extrapoler, Apollon serait, en dernier instant, Strauss lui-même, déchiré entre le classicisme d'origine mozartienne et le modernisme de Wagner. À en croire Michael Kennedy, le compositeur aurait attribué à cet opéra une portée autobiographique implicite, considérant le rôle de Pénée, le père de Daphné, « comme un nouvel autoportrait musical » (Kennedy 2001, p. 433). Cette projection du compositeur serait uniquement une identification dans l'idée de création : Pénée créateur biologique de Daphné. Personnage sans consistance à l'intérieur de l'intrigue, Pénée ne pourrait donc représenter Strauss que de façon conventionnelle, le vrai créateur de Daphné étant en réalité Apollon. S'il y a une projection de l'auteur, c'est l'image d'Apollon qu'il faut avoir en tête à travers l'image conventionnelle de Pénée. Cette hypothèse vient soutenir elle aussi l'interprétation de la *Daphné* de Richard Strauss comme opéra autoréférentiel, une approche du mythe du point de vue esthétique que les commentateurs de la création du compositeur allemand n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner. Néanmoins, par rapport aux premiers opéras inspirés

par le mythe en question, où cette dimension est plutôt implicite, la *Daphné* de Strauss lui attribue une portée manifeste.

4. Bibliographie

Discographie :

Daphné, Tragédie bucolique en un acte de Joseph Gregor, musique de Richard Strauss, Opus 82, Lucia Popp (Daphné), Reiner Goldberg (Apollon), Ortrun Wenkel (Gaïa), Kurt Moll (Pénée), Peter Schreiner (Leucippe), Chœur et Orchestre de la Radio Bavaroise, Bernard Haitink (Chef d'orchestre), EMI/DDD 300.35, 1982.

Bibliographie critique :

BANOUN, Bernard. (2000). *L'opéra selon Richard Strauss*, Paris, Fayard, 577 p.

BROSSE, Jacques. (1993). *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 493 p.

CHAUVIRE, Christiane. (1991). *Hofmannsthal et la métamorphose*, Paris, Éditions de l'éclat, 79 p.

GIRAUD, Yves F.- A. (1969). *La fable de Daphné*, Genève, Librairie Droz, 576 p.

GOLEA, Antoine. (1965). *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 286 p.

GREGOR, Joseph. (1942). *Un Maître de l'opéra. Richard Strauss*, Paris, Mercure de France, 318 p.

JAMEUX, Dominique. (1971). *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 185 p.

KENNEDY, Michael. (2001). *Richard Strauss : l'homme, le musicien, l'énigme*, Paris, Fayard, 616 p.

NIETZSCHE, Friedrich. (2000). *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol.1.

ORREY, Leslie et Rodney MILNES. (1991). *Histoire de l'opéra*, Paris, Thames & Hudson, 252 p.

OVIDE. (2001). *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 700 p.

ROLLAND, Romain. (1951). *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, fragments de journal*, Paris, Éditions Albin Michel, 243 p.

ROLLAND, Romain. (1895). *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin.

ROSTAND, Claude. (1964). *Richard Strauss*, Paris, Éditions Seghers, 189 p.

STRAUSS, Richard et Stefan ZWEIG. (1994). *Correspondance 1931-1936*, Paris, Flammarion, 254 p.

TUBEUF, André. (1980). *Richard Strauss ou Le Voyageur et son ombre*, Paris, Éditions Albin Michel, 194 p.