

De l'épopée antique au mythe intemporel

Le *Gilgamesh* de Bohuslav Martinu

Danielle Deheselle

à Mademoiselle Madeleine Tyssens,

qui a su montrer par son enseignement combien la littérature et ses hauts faits, la musique et ses rêves ne font qu'un pour magnifier les exploits des hommes.

1. INTRODUCTION

Dans une certaine mesure, Gilgamesh joue, dans l'épopée de l'Antiquité mésopotamienne, le même rôle que Charlemagne dans celle de notre Moyen Âge : avant d'apparaître parmi les principaux héros de ce type de littérature, ces deux hommes ont été des personnages historiques, des rois chefs de guerre, mais aussi des bâtisseurs. Marquant le développement de la civilisation urbaine, Gilgamesh¹ a vraisemblablement fait ériger les remparts d'Uruk, un ouvrage d'une importance extraordinaire pour la haute Antiquité². Charlemagne, d'une manière moins

¹ Roi d'Uruk, que l'on situe aux alentours de 2700 avant J.-C.

² Uruk, cité-État qui couvrait environ 400 ha à l'époque de Gilgamesh, se situait dans l'extrême sud de la Mésopotamie. Les analyses archéologiques semblent effectivement dater les vestiges de ses remparts, longs d'environ 9,5 km, d'avant le milieu du III^e millénaire. L'enceinte était double, avec un mur intérieur épais de 5 m (d'après Guy RACHET, *Dictionnaire de l'archéologie*, Bouquins, Laffont, Paris, 1983, art. Uruk,

strictement localisée, a bâti les structures d'un vaste empire. Pour tous deux encore, c'est tant l'importance politique que l'influence due au prestige personnel qui leur ont conféré une aura créatrice de légendes. Leurs hauts faits ont été célébrés et, plus ou moins rapidement, ont été magnifiés au point d'acquérir une dimension surnaturelle ; les miracles prêtés à Charlemagne en constituent des exemples connus, mais Gilgamesh aussi a servi d'intercesseur avec l'au-delà. Au fil du temps, leurs exploits, réels ou imaginaires, ont été mis en forme de manière anonyme, d'abord assez sobrement, puis surdéveloppés par des remanieurs, ce qui a donné naissance à des textes variés, mêlant de manière intime les éléments historiques et les exploits mythiques auxquels les divinités prenaient leur part.

Indépendamment des faits ou anecdotes retenus par la tradition comme source d'amplification littéraire, il est évident que les éléments vraiment historiques qui nous sont parvenus sont bien plus minces pour Gilgamesh que pour Charlemagne. De plus, comme le montre très bien J. Bottéro, dans le cas de Gilgamesh, le mot "historique" doit lui-même être considéré avec une très grande prudence³. Gilgamesh a-t-il réellement été

et Michael ROAF, trad. Ph. TALON, *L'atlas de la Mésopotamie et du Proche-orient ancien*, éd. du Fanal et Brepols, Turnhout, 1991, p. 60).

³ "Un ouvrage fameux, la *Liste sumérienne des rois*, fournit un certain nombre de renseignements concernant Gilgamesh. Mis par écrit au début du 2^e millénaire a.C., il est à moitié fantastique (...) mais ses données factuelles concernant l'ère "historique" [= après le Déluge] sont tenues pour solides (...). Parmi son catalogue de tous les souverains, classés par dynasties, chacune en sa Cité-État (...), la *Liste* donne Gilgamesh pour le cinquième souverain de la première dynastie qui au-

l'instigateur de la construction des énormes remparts si fameux ? C'est probable, en fonction des critères archéologiques. Mais l'essentiel est de constater à quel point le prestige de Gilgamesh a crû en l'espace de quelques siècles, le roi historique devenant un héros mythique, voire une sorte de dieu, jouant même le rôle de "grand juge des Morts"⁴.

2. LA MATIÈRE LITTÉRAIRE

En ce qui concerne la matière littéraire, le personnage de Gilgamesh a généré divers stades de composition.

1. Au départ, et très probablement sur la base de récits oraux antérieurs, Gilgamesh a été le héros de cinq légendes épiques distinctes écrites en sumérien⁵. Certaines pourraient se référer à des épisodes guerriers, d'autres sont davantage axées sur le surnaturel. Ces premiers textes ont sans doute été mis par écrit peu avant la fin du 3^e millénaire.

2. Deux, trois siècles plus tard, vers 1800 a.C.⁶, une version en babylonien⁷ est apparue. Cette version est profondément diff-

rait détenu l'autorité à Uruk." J. BOTTÉRO, *L'Épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, coll. "L'aube des peuples", Gallimard, Paris, 1992, p. 22.

⁴ J. BOTTÉRO, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Langue agglutinante sans parenté connue, pratiquée en Mésopotamie du Sud jusqu'aux environs de l'an 2000 a.C. On pense qu'elle est la première à avoir connu le support d'une écriture.

⁶ Soit, sans doute, à l'époque de la dynastie amorrite, dont le plus fameux représentant fut Hammurabi, instigateur d'un "Code" de lois gravées sur une stèle conservée actuellement au Louvre.

érente et beaucoup plus ambitieuse : elle n'utilise que peu d'éléments des légendes sumériennes mais, en revanche, elle fait de l'ensemble un tout cohérent et ajoute de nouveaux épisodes. On y sent la réflexion d'un auteur unique. Dans cet état, l'épopée de Gilgamesh va connaître une très large diffusion dans tout le Proche-Orient, y inclus par le biais d'un certain nombre de traductions, notamment en hittite et en hourrite⁸.

3. C'est seulement vers la fin du 2^e millénaire (12^e s. ?) que s'élabore une nouvelle version de l'œuvre qui va également être copiée à maintes reprises. On en a retrouvé actuellement au moins deux cents fragments de différentes tailles (hélas parfois très courts) et en différents états de conservation, provenant de fouilles réparties dans toute la Mésopotamie. L'importance du nombre démontre la vitalité d'une thématique vieille alors de plus de mille ans ! Beaucoup de ces fragments ont été retrouvés dans la fameuse "bibliothèque" de tablettes cunéiformes établie par Assurbanipal⁹ en son palais de Ninive (en Assyrie, Mésopotamie du Nord), c'est pourquoi cette version est nommée niniuite. Elle est plus longue (11 chants) et plus développée, plus

⁷ Langue sémitique également pratiquée en Mésopotamie du Sud simultanément puis ultérieurement au sumérien.

⁸ Le hittite est une langue apparentée au groupe indo-européen, pratiquée en Mésopotamie du Nord, en Syrie et en Anatolie entre le 3^e et le 1^{er} millénaire a.C. ; le hourrite est une langue de type agglutinant, contemporaine du hittite, pratiquée au nord et à l'est de la Mésopotamie.

⁹ Ce roi assyrien (688-627) a fait rassembler et recopier par ses scribes l'essentiel de la littérature mésopotamienne de son temps et des temps passés.

“policée” aussi, pourrait-on dire, que l'ancienne version babylonienne ; c'est elle qui sert de texte de base pour les traductions d'aujourd'hui.

4. Enfin, à une date inconnue dans le courant du 1^{er} millénaire a.C., un remanieur a adjoint un 12^e chant, consacré à l'interrogation que pose Gilgamesh sur les Enfers. Ce chant ne présente guère de cohérence avec ce qui précède, car il rompt l'unité du récit et entre en contradiction avec des éléments racontés dans les chants antérieurs. Toutefois, la tradition l'ayant adjoint à la version ninivite, il figure dans toutes les éditions modernes¹⁰ et il a particulièrement inspiré Martinu, puisqu'il constitue la matière de toute sa troisième section.

¹⁰ Il n'est pas possible de raconter ici dans le détail l'épopée entière. En très bref, l'argument est le suivant. Gilgamesh, maître d'Uruk, règne en tyran. La déesse Aruru crée Enkidu-le-pur pour le contrer. Après un combat titanesque d'où nul ne sort ni vainqueur ni vaincu, les deux hommes deviennent amis et connaissent diverses aventures. Les dieux programment la maladie et la mort d'Enkidu. Effondré, Gilgamesh cherche la vie éternelle auprès d'Uta-napishtim, le héros du Déluge, modèle du Noé biblique, mais il perd la plante magique et doit se résigner à son sort d'humain. Dans la XII^e tablette, il peut s'entretenir avec Enkidu aux Enfers pour connaître le sort post-mortem des hommes. Il existe plusieurs éditions récentes en français destinées à un public non spécialisé. Outre l'édition de BOTTÉRO citée plus haut, on peut ajouter celle de Florence MALBRAN-LABAT, *Gilgamesh*, Coll. “Documents autour de la Bible”, éd. du Cerf (Paris, 1992) et celle de Raymond Jacques TOURNAY et Aaron SHAFFER, *L'Épopée de Gilgamesh*, Coll. “Littératures anciennes du Proche-Orient”, éd. du Cerf (Paris, 1994).

3. LA STRUCTURE GENERALE DE L'EPOPEE DE GILGAMESH

La version ninivite dont l'assyriologue anglais Reginald Campbell Thompson a assuré une traduction en 1928 et qui sert de base à l'oratorio de Martinu¹¹, se compose donc de douze chants, appelés traditionnellement "tablettes". Dans ce cas particulier, le mot recouvre une unité littéraire, un "chapitre", alors que généralement, il désigne le simple support d'argile utilisé par le scribe.

La traduction de R. Campbell Thompson comporte deux particularités :

1. les douze titres, qu'il a donnés lui-même, en fonction du sujet général de chaque tablette et que l'on trouvera mentionnés plus bas dans le tableau n° 1. Martinu, avec justesse, n'en a rien retenu pour les titres de ses trois sections.

2. la forme littéraire particulière, délibérément faite de manière à évoquer l'anglais écrit ancien : d'abord en matière de lexique et d'orthographe par l'emploi de certains termes obsolètes et d'une graphie qu'on ne retrouve aujourd'hui que dans la version anglicane des textes sacrés, ensuite en recomposant sa traduction en vers accentués de façon hexamétrique ; ces procédés, qui n'ont évidemment aucun rapport avec le texte source, sont destinés à créer une ambiance archaïsante, mais qui ne correspond pas non plus à l'épopée anglaise authentique. Toutefois, Martinu s'est montré sensible à cette forme poétique au rythme souple.

¹¹ Le texte complet de cet oratorio, composé en 1954-55, avec les répliques numérotées, se trouve en fin d'article.

Le contenu originel des douze tablettes ne nous a pas été transmis dans le même état de conservation ; le texte traduit par Thompson provient de la compilation de tous les fragments disponibles à son époque, évidemment moins nombreux que les éléments dont disposent les assyriologues d'aujourd'hui. Parfois, les lacunes concernaient alors des passages entiers. Face à ce problème, Thompson a recouru, quand c'était possible, à des passages de la version babylonienne, parfois même dans sa traduction hittite.

Malgré le soin apporté par son auteur, cette traduction appelle aujourd'hui quelques réserves¹². Bien que Thompson ait essayé de respecter une certaine logique dans le déroulement des faits littéraires, il s'est trouvé confronté à un inévitable risque d'inversion de divers fragments isolés. Depuis lors, des lacunes ont été comblées et certains passages réordonnés suite à la découverte de fragments provenant d'autres copies anciennes du texte. Quelques erreurs de traduction ont été rectifiées par des exégètes plus récents. Mais surtout, il ne viendrait plus à l'idée d'un scientifique moderne de substituer à la poésie authentique du texte original une mise en forme destinée à faire du faux vieux. Toutefois, la traduction de Thompson avait pour principal mérite d'offrir au grand public cultivé de son temps une édition soignée et intéressante, la plus complète possible pour l'époque.

¹² Les exemplaires de cette traduction semblent devenus très rares; après des recherches dans plusieurs universités belges et étrangères, j'en ai localisé un à la Bibliothèque de France à Paris et un second à la Library of Congress à Washington. Je remercie vivement M. Denis Lacambre qui m'a aimablement procuré une copie de l'exemplaire parisien.

Par ailleurs, et malgré l'incohérence scientifique, on peut apprécier son intérêt littéraire propre qui en fait une vraie œuvre poétique, par sa mise en forme particulière et le choix de son vocabulaire. On peut donc dire en conclusion que la "traduction" de R. Campbell Thompson constitue un parti pris esthétique porteur en soi d'une sensibilité artistique particulière, amenant à une recréation, une relecture d'un texte ancien.

4. LES CHOIX DE MARTINU

Le travail de Martinu s'est opéré en deux phases : l'élaboration de la partie textuelle puis la composition musicale. C'est à l'examen de la première phase que se consacrera cette analyse.

Par rapport à l'œuvre originale (dans la traduction de R. Campbell Thompson), l'écriture du livret de l'oratorio se structure selon deux principes essentiels : le texte retenu et le texte modifié, choix qui révèlent ainsi la pensée profonde du compositeur.

A. Le texte retenu

La traduction de R. Campbell Thompson, évidemment beaucoup trop longue pour une œuvre musicale, n'a été respectée dans le détail que pour un nombre restreint de vers. Si l'on en croit certaines informations¹³, Martinu n'aurait utilisé que

¹³ Guy ERISMANN, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, coll. "Musiques" (1990), p. 293-294. Le même renseignement est fourni par le livret (non signé et non daté, mais postérieur à 1992) du CD: *Martinu, the epic of Gilgamesh*, par l'Orchestre Symphonique de

les tablettes 1, 2 (pour sa 1^{re} section), 7, 8, 10 (2^e section) et 12 (3^e section). Il convient de nuancer cette affirmation, qui n'est vraie que dans les grandes lignes. En effet, le découpage est plus subtil : le compositeur a lu attentivement toute l'œuvre et seules les tablettes 5 et 6 n'ont pas été utilisées du tout. En réalité, si Martinu a bien opéré une sélection drastique, celle-ci est beaucoup plus fine que le simple saut de certains passages. Pour la clarté de l'exposé, j'ai détaillé ci-dessous le découpage exact de l'œuvre, en suivant les trois sections de l'oratorio. Les numéros en chiffres romains, ainsi que les titres donnés par Thompson, se réfèrent aux douze tablettes antiques. Les nombres de droite correspondent aux numéros des différentes répliques de l'oratorio. Les lettres renvoient à un sous-découpage à l'intérieur d'une même réplique. Cette numérotation est reproduite dans le texte complet de l'oratorio fourni en annexe.

Prague, dirigé par Jiri Belohlavek (Supraphon 11 1824-2 211). Le texte anglais de l'oratorio, structuré en annexe, trouve son origine dans ce même livret.

TABLEAU 1

Tablettes	éd. Campbell Thompson	Répliques Martinu
<i>1re section : Gilgamesh</i>		
I.	Tyrannie de Gilgamesh et création d'Enkidu	1 à 12
II.	Rencontre de Gilgamesh et Enkidu	13

<i>2e section : La mort d'Enkidu</i>		
III.	Expédition à la forêt des cèdres contre Humbaba	14 à 17A
IV.	Arrivée à la Porte de la Forêt	17B ; 19B
(V.)	(Sur le combat contre Humbaba)	
(VI.)	(Sur la déesse Ishtar, qui tombe amoureuse du héros après sa victoire contre Humbaba)	
VII.	Mort d'Enkidu	15
VIII.	Deuil de Gilgamesh	18 à 19A
❖	Gilgamesh, terrorisé par la mort, cherche la vie éternelle	20B
X.	Comment Gilgamesh atteint Uta-napishtim	20A ; 21 à 23

<i>3e section : Invocation</i>		
X.	Suite	24 à 25A
XI.	Le Déluge	25B
XII.	Gilgamesh questionne Enkidu sur la mort	26B à 54

Dans l'oratorio seulement :		
	Répliques hors texte original (résumés de passages)	15A ; 26A

Les 54 répliques qui constituent le découpage de l'oratorio entier sont le fruit d'une recomposition du texte, à la manière d'une mosaïque. Ceci se marque à la fois dans le détail de chaque vers et dans la vision plus globale des différentes répliques.

Pour récrire un vers, Martinu procède essentiellement de deux manières : soit en accolant deux hémistiches issus de vers différents, soit en sautant quelques mots d'un ou deux vers successifs de la version de R. Campbell Thompson. Ceci peut aboutir à des vers différents sur le plan métrique, mais la musique de Martinu, à la rythmique souple et fluctuante, s'accommode parfaitement de ces irrégularités¹⁴.

Si l'on considère les répliques dans leur entier, le travail de réécriture se manifeste aussi selon deux grands procédés : Martinu abrège l'original en réunissant deux passages de la traduction, parfois éloignés de plusieurs dizaines de vers, ou, à l'inverse, il répète des vers spécialement chargés d'émotion, pour accentuer le caractère dramatique et accroître la tension.

Pour rendre compte de ce stade de l'élaboration, j'ai procédé, à l'intérieur de chaque réplique qui le justifiait, à un sous-découpage rendu au moyen des lettres. Ce procédé permet de montrer qu'une même réplique peut être constituée de la juxtaposition d'éléments parfois assez éloignés dans l'original. De

¹⁴ Cette souplesse semble particulièrement évidente quand on sait que l'oratorio a été traduit en tchèque par Ferdinand Pujman et est généralement interprété dans cette langue, pourtant fort éloignée de l'anglais, sans nuire à l'équilibre musical.

plus, il met en évidence les répétitions éventuelles de fragments d'une réplique. Le détail de ce sous-découpage est noté dans le texte en annexe. Les répétitions sont surtout fréquentes dans la 3^e partie où Gilgamesh s'adresse successivement à plusieurs dieux pour essayer de libérer son ami Enkidu des Enfers. Dans les 1^{re} et 3^e parties de son oratorio, Martinu suit fidèlement l'ordre de l'épopée ; si quelques passages y sont omis, on ne constate aucune inversion. En revanche, la seconde partie reflète une reconstruction beaucoup plus importante. Martinu a "pêché" dans plusieurs tablettes, allant de l'une à l'autre et inversement, guidé par le seul souci de son propos. Cette technique n'est pas condamnable en l'espèce, car il s'agit précisément des passages les plus mal conservés et dont l'ordre pourrait être discutable. Cela dit, Martinu ne désire aucunement réaliser un ouvrage philologique mais bien offrir une mise en forme artistique à un propos qu'il veut surtout philosophique.

B. Le texte modifié

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, Martinu n'a pas voulu toucher au caractère délibérément archaïsant de la traduction anglaise ; bien au contraire, il en a mesuré toute la dimension poétique. En revanche, il a gommé l'essentiel des éléments anecdotiques de l'œuvre mésopotamienne en procédant sur deux plans.

1. Il n'a guère, voire pas du tout, utilisé les tablettes les plus narratives, les plus "visuelles", comme celles qui rapportent le combat contre le géant Humbaba (tablette V), ou, surtout, le séjour de Gilgamesh auprès d'Uta-napishtim, héros babylonien

de l'histoire popularisée ultérieurement par la Bible sous le nom de Déluge (tablette XI). Il y avait pourtant là matière à de beaux développements dramatiques.

2. Il a délibérément supprimé les noms propres de la plupart des personnages autres que Gilgamesh et Enkidu en les désignant seulement par leur fonction essentielle. Ce procédé est notamment appliqué aux dieux et aux déesses. Ainsi, Ereshkigal (répl. 16) devient-elle simplement "the Queen of the Underworld", la reine du monde souterrain ; de même, son époux, Nergal, dieu des guerres et des épidémies est-il simplement désigné par "the God" (répl. 26B et 31A). D'autres dieux sont rendus anonymes de la même façon : Sîn devient simplement "Moon God" (dieu-lune, répl. 33, 34), Asakku (démon de la maladie mortelle) est désigné par "fever" (répl. 26B) ; Namtar est appelé "the Plague" (la peste) ; pour les Mésopotamiens, il est surtout le vizir des Enfers ¹⁵, chargé d'interrompre la vie (répl. 26B, 28, 31A).

Il faut cependant souligner l'exception des dieux Enlil (souverain de l'univers) et Ea (protecteur des hommes, maître des techniques), ainsi que de la déesse Aruru (déesse-mère, créatrice de l'humanité et particulièrement dans ce récit, d'Enkidu), qui ont, en revanche, conservé leur nom. La raison de cette distinction n'apparaît pas bien et, dans le cas présent, ne peut être due à la complexité des noms des dieux pour un non-assyriologue. Elle

¹⁵ Il faut se garder d'adjoindre toute connotation réprobatrice d'origine judéo-chrétienne au terme "Enfers". Il s'agit ici simplement d'un endroit poussiéreux où il ne se passe rien.

ne constitue pas davantage le reflet de leur importance dans le panthéon babylonien, car Sîn et Nergal, rendus ici anonymes, sont tout aussi importants qu'Enlil, Ea et la déesse Aruru. En revanche, une opposition dieu favorable nommé¹⁶ / dieu défavorable anonyme me semble une raison plus plausible ici, n'était la réplique 38¹⁷ où un dieu anonyme intercède en faveur de la prière de Gilgamesh¹⁸.

À l'exception des deux principaux protagonistes, Gilgamesh et Enkidu, les personnages humains ne sont pas davantage nommés, mais cette fois, on trouve, en gros, le même procédé dans le texte assyro-babylonien. Il convient de faire une exception pour le personnage de la prostituée initiatrice d'Enkidu, anonyme chez Martinu mais que le texte antique nomme Shamhat ; toutefois, "shamhat" peut être aussi un simple nom commun qui désigne toute prostituée sacrée, attachée au temple d'Ishtar. Une autre exception apparaît au début de la 3e section

¹⁶ Sîn, le dieu-lune, refuse à Gilgamesh de laisser remonter vers la terre l'esprit d'Enkidu et se montre donc ici défavorable, mais normalement dans l'univers mésopotamien, il est plutôt considéré comme un dieu favorable.

¹⁷ "God gave ear to his speaking..."

¹⁸ Le dieu favorable ici anonyme est Nergal, pour Thompson. Il commet là une erreur d'interprétation car Nergal, cité 6 lignes plus haut dans sa traduction, est responsable de la chute d'Enkidu aux Enfers. La découverte de copies ultérieures du texte montre clairement que ce dieu favorable est Shamash, le dieu-soleil, autre dieu de toute première importance dans le panthéon babylonien.

(répl. 24¹⁹). Cette réplique est confiée à la soprano solo, mais aucun indice ne permet de deviner, dans l'oratorio, si l'usage de cette voix féminine correspond à un personnage particulier ou s'il s'agit là d'un simple effet artistique. La comparaison avec le texte source permet de voir que cette intervention y est mise dans la bouche de Siduri, une cabaretière rencontrée sur la route par Gilgamesh, lors de sa recherche d'Uta-napishtim. Dans l'oratorio, ce personnage a perdu toute personnalité, au point qu'il est impossible de soupçonner que le passage est extrait d'un dialogue. Le phénomène se marque davantage encore dans la réplique 21A²⁰ où une autre intervention de la cabaretière de l'épopée est ici confiée au chœur, gommant de la sorte jusqu'à la sonorité féminine du chant de la réplique 24.

Le dernier ancrage dans le concret est apporté, dans la 1re partie, par le nom de la ville de Gilgamesh, Uruk-aux-hauts-remparts, sous son appellation biblique d'Erech²¹.

C. La structure et le découpage

Sur la base du travail précédent, Martinu a reconstruit une œuvre selon une structure en trois parties quasiment égales en durée, mais non en nombre de répliques. À l'instar de tous les exégètes de la célèbre épopée, il leur a donné des titres de son

¹⁹ "Gilgamesh, why is thy force so wasted? Why is thy face sunken? Why hath thy spirit a sorrow, the cheerfulness surcease? Like one who hath gone a far journey, so is thy face".

²⁰ "Gilgamesh, why runnest thou, the life which thou seekest, thou canst not find, the Gods death allotted to man".

²¹ Cette adaptation est le fait de R. Campbell Thompson.

cru, relativement généraux. Les trois sections s'intitulent : 1. Gilgamesh (répliques 1 à 13) ; 2. La mort d'Enkidu (répliques 14 à 23) ; 3. Invocation (répliques 24 à 54). La comparaison du nombre de répliques laisse déjà pressentir que la dernière partie est nettement plus dramatisée que les deux précédentes. Les interventions y sont, de surcroît, très brèves et correspondent, vers la fin, au procédé littéraire de la stichomythie²².

D. La répartition des rôles

1) Les solistes.

1. La distribution des voix solistes est inhabituelle. Une seule voix de femme (soprano) est utilisée, et encore de façon extrêmement brève. On peut vraiment dire que l'oratorio de Martinu est une histoire masculine, plus encore que dans l'épopée même. Mais ce caractère va plus loin : le désir de Martinu de réaliser un travail philosophique d'une certaine austérité, ni virtuose ni anecdotique, rejaillit aussi sur le choix des timbres, presque exclusivement graves. Le ténor n'est donc pas plus avantage que la soprano : il intervient à deux reprises seulement. En revanche, les autres solistes prennent en charge la quasi-totalité des interventions : la voix de basse est consacrée pour l'essentiel au rôle d'Enkidu, mais aussi à celui du père du chasseur, et elle participe à un récit non personnalisé ; le baryton se voit confier le rôle de Gilgamesh ; enfin, un récitant déclame six

²² Dialogue tragique où les interlocuteurs se répondent de façon symétrique (vers pour vers, distique pour distique, etc.) (*Le Robert quotidien*, 1996).

passages dans un style "père noble" justifié par le caractère solennel du texte. Il convient de dire également que ce caractère est accentué par des tempi souvent amples qui permettent au chant de s'énoncer de façon pondérée.

2. Une autre particularité réside dans le caractère polyvalent des voix : en dehors du baryton-Gilgamesh, aucun intervenant ne joue un seul rôle. Ceci n'est pas en soi extraordinaire : ce procédé est largement attesté dans la tragédie grecque, où deux ou trois acteurs tenaient tous les rôles (le port éventuel de masques pouvait aider à une meilleure distinction des personnages) ; et aujourd'hui encore, un chanteur peut tenir plusieurs rôles quand les interventions sont courtes et attribuées à des personnages secondaires.

Mais si un chanteur peut jouer plusieurs rôles, le contraire est beaucoup plus rare. En effet, le rôle fondamental d'Enkidu est tenu par trois solistes différents : le récitant (1 fois), le ténor (1 fois) et la basse, pour l'essentiel (6 fois). La raison de cette répartition n'est pas liée au caractère plus ou moins sombre ou joyeux d'une réplique, ni davantage à l'expression d'un passage lyrique ou d'un passage narratif. Il faut la chercher dans la volonté de distinguer le rôle d'Enkidu vivant (ténor) de celui d'Enkidu mort (basse). Cette distinction correspond également à la structure générale de l'œuvre, Enkidu mort n'intervenant que dans la dernière section. Par ailleurs, l'intervention du récitant (répl. 12B), généralement chargé de commenter ou de faire avancer la narration, est également inhabituelle car, paradoxalement, le texte est particulièrement dynamique à cet endroit. Il s'agit d'un dialogue énergétique qu'Enkidu adresse à sa parte-

naire : “Debout, femme, allons au temple saint et sacré ; invite-moi là Gilgamesh est au summum de sa puissance : je veux le défier, car moi aussi je suis puissant”. Ce bel élan dramatique possède pourtant toutes les qualités requises pour justifier un passage lyrique.

L'emploi de la voix de ténor apporte, sur le plan musical, un caractère souvent plus léger, parfois désespéré, très fréquemment passionné. Or ici (répl. 16), le ténor raconte le cauchemar d'Enkidu qui se voit emporté dans les enfers par un personnage monstrueux au visage noir et aux griffes de lion. Voilà une mission bien austère qui ne correspond guère à l'usage traditionnel d'une voix claire. Martinu utilise cependant le timbre du ténor de manière plus conventionnelle pour interpréter le jeune chasseur (répl. 7).

Le tableau suivant (n° 2) dresse la synthèse de la répartition des voix selon les différents personnages, et inclut les interventions du chœur, qu'il soit soliste (dernière ligne horizontale du tableau) ou qu'il partage une réplique avec un autre chanteur (dernière colonne à droite). Les chiffres romains renvoient à la section de l'oratorio, les chiffres arabes au numéro exact de la réplique (voir tableau 2 page ?).

Danielle Deheselle

	Gilgamesh	Enkidu	Père du chasseur	Chasseur	Prostituée	Récits	Avec chœurs
Soprano					I.11	III.24	I.11 ; III.28
Ténor		II.16		1.7			
Baryton	II.18 ; II.20 ; II.22 ; II.25 ; II.30 ; III.36 ; III.39 ; III.41 ; III.43 ; III.46 ; III.49 ; III.52						III.31 ; III.33 ; III.35
Basse		III.40 ; III.42 ; III.44 ; III.47 ; III.50 ; III.53	I.5			1.2	I.1 ; I.9 ; III.53
Voix parlée		I.12B				I.4 ; I.12A ; II.15 ; III.29 ; III.38	III.26
Plusieurs solistes							III.37
Chœur							I.3 ; I.6 ; I.8 ; I.10 ; I.13 ; II.14 ; II.17 ; II.19 ; II.21 ; II.23 ; III.27 ; III.32 ; III.34 ; III.45 ; III.48 ; III.51 ; III.54

Dans l'œuvre de Martinu, le chœur joue plusieurs fonctions mais jamais, dans les répliques où il est soliste, celle de "personnage collectif", de groupe humain identifiable comme le sont des paysans, des guerriers, la foule, etc... (attributions pourtant traditionnelles dans un opéra représenté ou dans un oratorio classique).

Ce cas mis à part, on peut dégager les trois fonctions principales du chœur :

1. Il fait avancer l'action ou en décrit les circonstances par un récit narratif (répliques I.3 ; I.6 ; I.8 ; I.10 ; I.13 ; II.17B ; II.19A ; III.32 ; III.34 ; III.45 ; III.48 ; III.51). Quelques-unes de ces interventions doivent être nuancées : I.8 présente comme effectuée une action souhaitée à la réplique précédente ; par la répétition des termes qui y ont été utilisés, elle appartient donc également à la catégorie c présentée ci-dessous. Les trois dernières répliques (III.45, 48 et 51) donnent une description de ce qui se passe aux Enfers ; or, selon la logique, c'est la fonction qu'est censée remplir Enkidu qui, dans ce passage, n'apporte seulement que l'élément affectif par la répétition de lamentations. Le chœur joue donc là un rôle de traducteur, de "voix seconde" d'Enkidu. Il s'ajoute à la basse, au ténor et au récitant qui participent déjà à l'expression de ce personnage.

2. Il émet des commentaires d'ordre philosophique, des réflexions sur l'existence (répliques II.14A ; II.21 ; II.23B).

3. Il joue un rôle expressif (répliques III.27 ; III.54) ou moralisateur (répliques II.14B ; II.17A ; II.19B ; II.23A ; II.23C)

par la répétition de vers déjà prononcés par d'autres, et dont il accroît ainsi la résonance.

3) *Les répliques textuelles partagées entre les solistes et le chœur.*

On ne les trouve seulement que dans les 1^{re} et 3^e sections :

Dans la 1^{re} section, (répliques I.1 et I.9) les raisons de la répartition sont assez floues, spécialement en ce qui concerne la 1^{re} réplique.

Pour une fois, la basse soliste n'y joue pas le rôle d'un personnage particulier mais plutôt celui d'un coryphée chargé de chanter les louanges d'un Gilgamesh présenté comme le prototype du sage par excellence. Après une simple transition orchestrale, le message présente un caractère tout différent confié au chœur qui y joue le rôle de la foule (ce qu'il ne fait que dans ce seul passage). Cette foule fait l'exposé d'une situation antérieure devenue insupportable, et qui va générer la suite des événements. Quoique souverain admiré et non contesté, Gilgamesh exerce un pouvoir tyrannique sur son peuple qui implore la déesse créatrice Aruru de lui venir en aide, ce qu'elle fera aussitôt en créant Enkidu²³. Ce sont les nombreuses répétitions dans le

²³ Il me paraît nécessaire de corriger ici quelques erreurs de compréhension ou d'information qu'a commises Guy ERISMANN, *op. cit.*, p. 293. 1) (§1) "Les femmes sumériennes de la cité d'Erech, pour contrer Gilgamesh, demandent aux dieux de créer un héros nouveau (...). Pour amender cet être fruste, Gilgamesh envoie une prostituée..." Or, aucun élément ni de l'épopée ni de l'oratorio ne justifie trois de ces affirmations. D'abord, le chœur représente bien l'ensemble du peuple et pas

texte qui expriment l'intensité des lamentations : "il n'a pas laissé de fils à son père" (3 fois), "pas d'épouse à un mari" (3 fois), et "il n'a pas laissé de fille à sa mère" (4 fois). Le même procédé est utilisé pour porter l'accent sur le caractère dictatorial du pouvoir exercé : les propositions "il est notre berger, dirigeant, dominateur ; il est notre maître" sont répétées dans la dernière partie de la réplique. Martinu a utilisé ici la même méthode de composition que l'auteur assyrien. Toutefois, la répétition de vers était un procédé courant dans l'Antiquité, rendu parfois nécessaire pour insister sur un élément capital, à une époque où l'épopée était nécessairement transmise oralement à son public. Or, aujourd'hui, la relation du public avec une œuvre littéraire ancienne

seulement les femmes. Ensuite, seule la déesse créatrice Aruru est invoquée, et il n'est nulle part question "des dieux". Enfin, et c'est plus important, il est évident que ce n'est pas Gilgamesh qui envoie la prostituée à Enkidu puisqu'il ne le connaît pas avant que ce dernier vienne le combattre chez lui, à Uruk (Erech). C'est un chasseur, intermédiaire entre la civilisation et le monde sauvage, qui joue ce rôle d'entremetteur afin de faire basculer Enkidu de ce monde sauvage vers le monde civilisé. 2) (§3) "Dans l'immensité du texte sumérien, Martinu a prélevé des moments qu'il a concentrés au mieux". Il faut corriger en "texte assyro-babylonien". Il n'existe pas de texte sumérien unique de l'épopée, a fortiori immense. 3) (note 2) "Le mythe de Gilgamesh se situerait entre le XIXe et le XVIe siècle avant J.-C. Le premier texte sumérien qui en fait état est du IIe siècle avant J.-C." Cette note est totalement erronée. Le mythe date de la dernière partie du 3e millénaire, soit au moins cinq ou six siècles plus tôt. La période indiquée par ERISMANN correspond à la première mise par écrit, en babylonien, d'un poème d'ensemble, partiellement inspiré de plusieurs légendes sumériennes mises, elles, par écrit à la fin du 3e millénaire (et non au 2e siècle !). Voir aussi mon § 2, la matière littéraire.

passé généralement par l'écrit. Il est donc intéressant de souligner que la mise en musique de l'épopée restitue d'une certaine manière la façon originelle de prendre contact avec une telle œuvre.

La réplique 9 constitue un simple passage narratif qui raconte l'éveil d'Enkidu à la vie d'une société et ses conséquences sur le plan moral.

En résumé, dans la section intitulée "Gilgamesh", les interventions du chœur concernent essentiellement l'exposé d'une situation qui va déclencher l'histoire même, ainsi que les premiers éléments du récit. Le chœur y occupe donc surtout une fonction de narration et de commentaires.

En revanche, dans la 3e section "Invocation", le chœur occupe surtout une fonction émotionnelle²⁴. Les répliques partagées, brèves, fonctionnelles, produisent une tension dramatique très soutenue. Elles se partagent en deux groupes :

1. III.26, III.28 et III.31 disent en substance "ce ne sont pas les maladies qui l'ont saisi, seulement la terre !". Chaque intervention connaît un traitement musical différent : soit le chœur répète le texte du soliste (26), soit ils chantent ensemble (28), soit encore le chœur ne répète que le mot le plus significatif (31: "la terre") ;

2. III.33, III.35 et III.37 font référence à l'imploration de type "dieu X, ouvre un trou dans le sol, qu'Enkidu remonte du

²⁴ À l'exception des brèves répliques 32 et 34 qui sont purement narratives "le dieu X n'octroya aucune réponse".

cœur de la terre !” On y assiste à un procédé de composition similaire au groupe précédent : le chœur répète le texte du soliste sauf l'invocation “O Enkidu, remonte de la terre !” confiée au seul baryton (33) ; puis les deux reprennent l'invocation ensemble, pour lui donner plus de vigueur (35). La dernière intervention est plus complexe. Elle est d'abord constituée de la répétition de l'invocation confiée au chœur seul (37A) puis à toutes les voix (37 C et E) selon une dramatisation de plus en plus poussée ; en plus, ces vers sont entrecoupés d'abord par une partie de la prière adressée au dernier dieu, Ea, le plus susceptible d'être touché par le destin des hommes, et qui est aussi l'ultime recours de Gilgamesh (“Ea, ouvre une porte dans la terre !” 37B), ensuite par une reprise du thème du 1er groupe (“ce n'est que la terre seule qui l'a saisi” 37D). Cette 37e réplique est donc très importante sur le plan expressif, car non seulement elle opère la synthèse de tous les arguments intellectuels et émotionnels de Gilgamesh pour revoir Enkidu, mais aussi elle utilise toutes les ressources vocales pour contribuer à la puissance de cette demande. La composition musicale souligne admirablement cette progression, en augmentant son intensité dramatique, à la fois par la puissance et l'expressivité des chanteurs et par le jeu de plus en plus serré des interventions.

5. CONCLUSION

Par comparaison avec un livret habituel d'opéra ou d'oratorio, inspiré généralement par un fait précis ou même une simple anecdote, il est évident que l'Épopée de Gilgamesh, revisitée par Martinu, constitue essentiellement une réflexion philosophi-

que construite au départ d'un mythe antique dont certains éléments ont par ailleurs été récupérés et remaniés dans la Genèse²⁵. Martinu a donc procédé à toutes les transformations nécessaires pour gommer autant que possible le milieu socio-historique de l'œuvre originale et lui apporter un caractère universel, en lieu et en temps.

Enkidu constitue le symbole de l'homme nouveau, qui, lors de sa création, se distingue fondamentalement de la civilisation existante, sujette à la contestation. Il est présenté non comme un anti-héros (terme rarement lié à une fonction valorisante), mais plutôt comme le contre-héros, le "héros d'en face", qui offre au départ, dans un contexte de "sauvage pureté", l'exact miroir en puissance et en courage de ce que Gilgamesh exerce dans un milieu urbanisé, guerrier et voluptueux. Il assure aussi la transition entre une époque mythique, incarnée par le Gilgamesh du début de l'œuvre, mortel inaccessible qu'on peut considérer comme une sorte de demi-dieu²⁶ et la vie de tous les hommes qui aiment, luttent, sont malades et meurent. Façonné d'argile par la déesse créatrice de l'humanité, Enkidu est lui aussi, au début de l'œuvre, présenté comme une sorte de demi-dieu. Il perd cet état de grâce, l'harmonie avec la nature présentée comme un état paradisiaque, par l'intermédiaire d'une femme et

²⁵ Citons notamment le mythe du Déluge, la création d'un homme par une divinité avec un peu d'argile, la perte de l'état de grâce par l'intermédiaire d'une femme, l'échec dans la quête de l'immortalité par la faute d'un serpent.

²⁶ Selon la tradition, sa mère est la déesse Ninsun et son père, le roi d'Uruk divinisé Lugalbanda.

de l'éveil à la sexualité. Dès lors, sa vie sera tout à fait humaine, faite de la succession de joies (amitié, victoires) et de difficultés (incompréhension devant la maladie, enfin la mort). Les sources littéraires des thèmes du péché originel et du paradis perdu apparaissent ici nettement. En occultant le plus possible le caractère anecdotique des événements, Martinu porte l'accent sur cette évidente filiation entre l'épopée de Gilgamesh et les textes de la Genèse.

Pour l'évolution du personnage de Gilgamesh, Martinu n'a pratiquement conservé que les éléments qui font de lui le prototype de l'être humain chargé d'inquiétudes, à la fois sur le sort de son ami, sur son devenir propre et sur la raison finale de son existence. Au contact d'Enkidu, Gilgamesh aussi s'humanise, mais d'une autre façon, en devenant plus accessible aux sentiments, et donc plus vulnérable. Le désespoir généré par la perte de son ami, puis l'angoisse devant sa propre mort sont, pour lui, des sensations nouvelles, qui marquent bien la rupture avec les temps héroïques où il régnait sans partage sur Uruk et la terrorisait. Gilgamesh n'est finalement qu'un colosse aux pieds d'argile, terriblement fragile, aussi humain qu'Enkidu.

Enfin, il faut souligner que le compositeur a soigneusement repris du texte antique la valeur incomparable d'une authentique amitié, clef qui donne sa dignité à la vie. L'ensemble de ces éléments contribue à élever le texte ainsi élaboré sur un plan nettement éthique.

ANNEXE

Texte et découpage de l'oratorio (version anglaise écrite par Martinu sur la base de la traduction de Thompson)

Section I. GILGAMESH

1. CORO E BASSO SOLO

A. Gilgamesh !

He who the heart of all matter
hath proven let him teach the na-
tion ! He who all knowledge pos-
sesseth shall school all the people.
He shall his wisdom impart and so
shall they share it together ! A -

*(Lui qui a éprouvé le cœur de toute
chose, laissez-le enseigner aux na-
tions ! Lui qui possède tout savoir
doit enseigner au peuple entier. Il doit
partager sa sagesse et ainsi, tous
l'auront en partage !)*

B. Gilgamesh leaveth no son to his
father, leaveth no maid to her
mother, nor a spouse to a hus-
band ! No son to his father, no
maid to her mother, no maid to
her mother nor a spouse to a hus-
band !

*(G. ne laisse pas de fils à son père, il
ne laisse pas de fille à sa mère ni
d'épouse à son mari ! etc.)*

C. He is our shepheard, masterful,
dominant ! He leaveth no son to
his father ! No maid to her mo-
ther ! Nay ! Nor a spouse to a
husband ! O he's our shepheard,
our master ! Dominant ! Master-
ful ! Gilgamesh !

*(Il est notre berger, puissant, domi-
nateur ! etc.)*

2. BASSO SOLO

To th' appeal of their wailing
Goddess Aruru gave ear, she fin-
ger'd some clay, on the desert, she
moulded it : thus on the desert
Enkidu made she, a warrior. In the
way of a woman he snooded his
locks, sprouted luxuriant growth
of his hair like the awns of the
barley.

*(À l'appel de leurs plaintes, la déesse
Aruru a prêté l'oreille, elle a manipulé
de l'argile, au désert, elle l'a
façonnée : c'est ainsi qu'elle a fait
dans le désert Enkidu, un guerrier. À
la manière d'une femme, il enserrait
ses boucles d'une résille, il laissait
pousser la luxuriante croissance de ses
cheveux comme les barbes de l'orge.)*

3. CORO

Nor knew the people nor land.
With gazelles did he pasture on
herbage. Along with the beast did
his heart delight at the water with
the cattle.

*(Il ne connaissait ni les gens ni le
pays. Avec des gazelles il paissait*

dans le pâturage. Avec les bêtes, son cœur s'amusait, au point d'eau avec le bétail.)

4. SPEAKER

A. Then did a hunter come face to face with him, one, two, three days, at the place where the beast drank water. Sooth his face o'er-mantled with terror. Unto his steading he went dismay'd, affrighted and his face was of one who hath gone a far journey.

(Alors un chasseur se plaça face à lui, un, deux, trois jours, à l'endroit où les bêtes buvaient de l'eau. Son visage se couvrit vraiment de terreur. Face ce chasseur qui se dressait, il était consterné, effrayé, et son visage était celui de quelqu'un qui a fait un voyage lointain.)

B. Then his father said to him :

(Alors son père lui dit)

5. BASSO SOLO

Go, my hunter, take with thee a courtesan girl. When he the cattle shall gather again to the place of their drinking, so shall she put off her mantle, the charm of her beauty revealing. Then shall he spy her, will embrace her, and his cattle will deny him.

(Va, mon chasseur, prends avec toi une prostituée. Quand le bétail se rassemblera à nouveau à l'endroit où il va boire, alors elle devra ôter son manteau, révélant le charme de sa beauté. Alors il la guettera, voudra l'embrasser et son bétail le reniera.)

6. CORO

Forth went the hunter, took with him a courtesan girl. One day, two days, they sat by the place. Then at last came the cattle and there was Enkidu also. With the cattle did he pasture on herbage. Along with the beast did his heart delight of the water, Enkidu !

(Le chasseur s'en alla, prit avec lui une prostituée. Un jour, deux jours, ils restèrent au même endroit. À la fin, le bétail arriva et il y avait aussi Enkidu. Il paissait avec le bétail dans le pâturage. Avec les bêtes, son cœur se réjouissait de l'eau, Enkidu).

7. TENORE SOLO

'tis he, o girl, 'tis he ! O discover thy beauty, in no wise be bashful, ravish the soul of him ! O, loosen thy mantle, so that he clasp thee, and with the wiles of a woman shalt ply him. His animals will deny him, to his breast he has held thee.

(C'est lui, fille, c'est lui ! O découvre ta beauté, en aucune façon ne sois

puddique, ravis-lui son âme ! O laisse tomber ton manteau de telle sorte qu'il t'étreigne, et avec les artifices d'une femme, fais-le céder. Ses animaux le renieront, à sa poitrine il t'aura tenue).

8. CORO

Bashful she was not, ravish'd the soul of him, loosing her mantle. Ah !

(Elle ne fut pas pudique, elle lui ravit son âme, en laissant tomber son manteau).

9. BASSO SOLO E CORO

Then he turn'd his face to his cattle, how they scamper'd away ! Fled from his presence the beast of the desert as soon as they saw, Enkidu losing his innocence, so the cattle fled from him, he hath attain'd his full growth, and hath broaden'd his wisdom ! Yea !

(Quand alors il se tourna vers son troupeau, comme ils décampèrent ! Les bêtes du désert s'enfuirent de sa présence aussitôt qu'elles le virent, Enkidu perdant son innocence, de sorte que le bétail le fuit, il a alors atteint sa pleine croissance et a élargi sa connaissance !)

10. CORO

Sat he again at the feet of the woman and thus unto Enkidu spake she :

(Il se rassit aux pieds de la femme et alors, celle-ci dit à Enkidu)

11. SOPRANO SOLO E CORO

A. Yea, as I see thee, as I see thee, like to a God, Enkidu, shalt be like a God, comely thou art ! Why with the beast dost thou range over the desert ? Come with me, come, o come ! I will guide thee ! I'll lead thee to Erech the high wall'd, to the temple sacred, where highest in power Gilgamesh is ! Come, come !

(Oui, comme je te vois pareil à un dieu, Enkidu, tu es comme un dieu, tu es avenant ! Pourquoi t'es-tu rangé aux côtés des bêtes dans le désert ? Viens avec moi, viens ! Je vais te guider ! Je vais te guider vers Uruk-aux-hauts-remparts, au temple sacré où se trouve Gilgamesh le plus puissant ! Viens).

B. Where the people array in festal attire, gorgeous each day is a revel ! Dancing girls ! Come, o come with me ! Come, where people array them gorgeous in festal attire, priests clashing their cymbals and dancing girls, flown with their wantoning gleeful. Come !

(Là où le peuple revêt ses habits de fête, chaque beau jour est un divertissement ! Des filles qui dansent ! Viens, o viens avec moi ! Viens là où le peuple les revêt, superbe dans ses habits de fête, avec des prêtres qui font sonner leurs cymbales et des filles qui dansent, dans l'envol de leur allégresse impudique.)

12. SPEAKER

A. The advice of the woman struck home in his bosom.

(Le conseil de la femme s'établit en son cœur).

B. Up then, o girl, to the temple, the holy and sacred, invite me, where highest in power Gilgamesh is ! I will summon him, challenging boldly, I too am mighty !

(Debout, alors, fille, au temple, le saint et sacré, invite-moi là où se trouve Gilgamesh le plus puissant ! Je veux l'apostropher, le défier hardiment, moi aussi je suis puissant !)

13. CORO

Enter'd Enkidu Erech of a truth, like to Gilgamesh is he of a truth ! There doth he block up the passage to Gilgamesh, with his foot he barr'd up the door. Gilgamesh rush'd to attack him. They grappled and roared like a beast ! O ! The door trembled, the wall

crumb'l'd. O ! They grappled and struggl'd and snorted and strangl'd, they grappled and roared like a beast ! O ! The wall crumb'l'd !

(En vérité, Enkidu entra à Uruk, vraiment, il est semblable à Gilgamesh ! Là, il bloque le passage à Gilgamesh, avec son pied, il barre la porte. Gilgamesh bondit pour l'attaquer. Il luttèrent au corps à corps et rugirent comme une bête ! La porte trembla, le mur s'effondra. O ! Ils s'empoignèrent et luttèrent et grondèrent et s'étranglèrent, etc.)

Section II. THE DEATH OF ENKIDU

14. CORO

A. Who, my friend, is unconquer'd by death ? A God liveth in the daylight, but mortals, their days are number'd.

(Qui, mon ami, n'est pas conquis par la mort ? Un dieu vit dans la lumière du jour, mais les mortels, leurs jours sont comptés.)

B. Who, my friend, is not defeated by death ? A God liveth in the daylight, but mortals, their days are number'd, yes !

(Qui, mon ami, n'est pas défait par la mort ? etc...)

15. SPEAKER

A. Gilgamesh and Enkidu now become devoted friends.

(G. et E. sont à présent devenus des amis dévoués.)

B. But Enkidu is sick, Enkidu dreamt, that the Gods have taken counsel together that Enkidu is to die !

(Mais Enkidu est malade, Enkidu a rêvé que les dieux ont décidé en conseil que lui doit mourir.)

C. Enkidu came in the night to discover his heaviness unto his friend.

(E. est venu dans la nuit pour raconter ce qui lui pèse à son ami.)

16. TENORE SOLO

A dream I have seen in my nighttime : the firmament roaring echo'd the earth... I by myself was standing, when I perceived a man ; all dark was his face, and was liken'd unto... his face and his nails like claws of a lion. Me did he overcome, climbing up, press'd me down, upon me, my body, he seized me. Me did he lead to the darkness from which he who enterth cometh forth never. Aye, by the road on the passage, whereof there can be no returning, unto the dwelling whose tenants are never bereft of the daylight. Sitting

in the darkness, never the light will they see the dust... dust... When I enter'd in the house of the dust, the Queen of the Underworld... she saw me, she lifted her head, she saw me...

(J'ai fait un rêve pendant mon sommeil : le firmament rugissant faisait écho à la terre... Je me tenais seul debout quand j'ai remarqué un homme ; son visage était tout noir, et était comparable à... son visage et ses ongles comme les griffes d'un lion. Il vint sur moi, m'escalada, m'écrasa par terre, sur moi, sur mon corps, il m'agrippa. Il me conduisit dans l'obscurité d'où ceux qui sont entrés ne reviennent jamais. Ah, par le chemin d'où il ne peut y avoir aucun retour, vers la demeure dont les occupants sont à jamais privés de la lumière du jour. Ils sont assis dans l'obscurité, ils ne reverront jamais la lumière... la poussière... poussière... Quand je suis entré dans la maison de la poussière, la Reine du Monde Inférieur, elle me vit, elle releva la tête, elle me vit.)

17. CORO (17A = 14B)

A. Who, my friend, is not defeated by death ? A God liveth in the daylight but mortals, their days are number'd, yes !

B. Enkidu lay for a day, yea, a second, lying on his bed was a third and fourth day and fifth,

sixth and seventh, eighth, ninth and tenth, while Enkidu lay in his sickness, eleventh, aye, till the twelfth on his bed was Enkidu lying.

(Enkidu se coucha pour un jour, pour un second, se couchant sur son lit il y en eut un 3e, et un 4e et un 5e, 6e et 7e, 8e, 9e et 10e, où Enkidu était couché malade, un 11e, aye, jusqu'au 12e Enkidu gisait sur son lit.)

18. BARITONO SOLO

Unto me hearken, o Elder, to me, shall ye listen ! 'tis that I weep for Enkidu, bitterly crying like to a wailing woman. Enkidu, who chaced the wil'd ass, the pard of the desert ! He who chaced the wild pard of desert ! O, what is this slumber now hath overcome thee ! For now art thou dark, not art able to hear me ?

(Écoutez-moi, ô Anciens, moi, vous m'écoutez ! C'est que je pleure pour Enkidu, me lamentant amèrement comme une femme qui gémit. Enkidu qui a poursuivi l'onagre, le léopard du désert ! Lui qui a chassé le léopard sauvage du désert ! O, quel est ce sommeil qui t'a à présent recouvert ! Maintenant, tu es dans les ténèbres, et tu n'es plus capable de m'entendre ?)

19. CORO (19B = 17B)

A. Enkidu raised not his eyes, his heart made no beat.

(E. n'a pas rouvert les yeux, son cœur ne bat plus.)

B. Enkidu lay for a day, yea, a second, lying on his bed was a third and fourth day and fifth, sixth and seventh, eighth, ninth and tenth, while Enkidu lay in his sickness, eleventh, aye, till the twelfth, on his bed was lying !

20. BARITONO SOLO

A. He, who endur'd all hardships with me whom I loved dearly, who endur'd all hardships with me, is now perish'd ! Gone to the common lot of mankind, and I have bewail'd him day and night long ! But my friend cometh not to my call, he like a worm hath lain on his face...

(Lui qui a enduré toutes les difficultés avec moi, que j'aimais tendrement, ... a maintenant péri ! Parti pour le lot commun de l'humanité, et je le pleure jour et nuit ! Mais mon ami ne vient pas à mon appel, comme un ver, il est couché face contre terre.)

B. I, too, shall I not die like Enkidu also ? Sorrow hath enter'd my heart, I fear death as I range o'er the desert !...

(Moi aussi, ne devrai-je pas mourir aussi comme Enkidu ? La tristesse est entrée dans mon cœur, je crains la mort tandis que je parcours le désert.)

21. CORO

A. Gilgamesh, why runnest thou,
the life which thou seekest, thou
canst not find, the Gods death
allotted to man,

(G., pourquoi cours-tu, la vie que tu recherches, tu ne peux la trouver, les dieux ont alloué la mort aux hommes)

B. of death is the day not revealed.

(De la mort, le jour n'est pas révélé).

22. BARITONO SOLO

The hap of my friend pay on me
heavy. O, 'tis a long road that I
range o'er the desert. Yea, of my
friend the hap lay heavy upon me !
Oh, how to be silent ? How to give
voice ? Enkidu I ha' so loved, like
to the dust hath become ! Shall I
not also lay me down like him,
through all eternity never return-
ing ?

(La malchance de mon ami pèse lourdement sur moi. Oh, c'est une longue route que je parcours parmi le désert. Oui, la malchance de mon ami pèse lourdement sur moi ! Oh, comment être silencieux ? Comment

donner de la voix ? Enkidu, que j'ai tant aimé, est devenu comme de la poussière. Est-ce que moi aussi je vais m'allonger comme lui, au travers de toute l'éternité, sans jamais revenir ?)

23. CORO (23A = début 21A ; 23C = 21B)

A. Gilgamesh, why runnest thou ?
The life which thou seekest, thou
canst not find.

B. Shall we for ever build houses,
for ever set signet to contract ?
Brothers continue to share, or
among foes always be hatred ?
Will for ever the stream bring a
torrent ? Sleeping and death are
alike, from death servant and
master, they mark no distinction,
when once they have reach'd their
span allotted.

(Devrons-nous à jamais construire des maisons, à jamais établir des contrats ? Les frères continuer à partager, ou au milieu de leurs ennemis toujours être en haine ? Est-ce que le courant amènera jamais un torrent ? Le sommeil et la mort sont semblables, serviteur et maître de la mort, ils ne font aucune distinction, une fois qu'il ont atteint la durée allouée.)

C. For death is the day not reveal-
'd, not reveal'd !

Section III. INVOCATION

24. SOPRANO SOLO

Gilgamesh, why is thy force so wasted ? Why is thy face sunken ? Why hath thy spirit a sorrow, thy cheerfulness surcease ? Like one who hath gone a far journey, so is thy face.

(G. Pourquoi ta force est-elle si diminuée ? Pourquoi ton visage est-il déprimé ? Pourquoi ton esprit éprouve-t-il de la tristesse, ta bonne humeur a-t-elle cessé ? Pareil à celui qui a fait un long voyage, ainsi est ton visage.)

25. BARITONO SOLO (25A = extraits de 22)

A. The hap of my friend lay on me heavy. Yea, of my friend the hap lay heavy upon me ! O, how to be silent, how to give voice ?

B. O, how shall I act ? Where shall I hie me ? A Demon hath ravish'd my courage ! And Death in my bedchamber broodeth. Death is wherever I listen ! O, how shall I act ? Where shall I hie me ?

(Comment agir ? Où vais-je porter mes pas ? Un démon a ravi mon courage ! Et la mort m'abat dans ma chambre à coucher. La mort est partout où j'écoute ! Oh, comment agir ? Où vais-je porter mes pas ?)

26. SPEAKER E CORO

A. Gilgamesh having failed to learn the secret of eternal life is now calling up his dead friend.

(G. ayant perdu l'occasion d'apprendre le secret de la vie éternelle est à nouveau en train d'appeler son ami mort.)

B. Cried he for Enkidu out of the earth to ascend. Cried he : Not the Plague hath seized him, nor fever, but only the earth ! Nor the God hath seized him, but only the earth ! Neither fell he there where was battle of mortals, 'twas only the earth which hath seized him !

(Il implorait E. de remonter de la terre. Il implorait : ce n'est pas la peste qui l'a saisi, ni la fièvre, mais seulement la terre ! Ce n'est pas le dieu qui l'a saisi, mais seulement la terre ! Et il n'est pas tombé là où il y avait une bataille entre mortels ; c'est seulement la terre qui l'a saisi !)

C. Enkidu, I pray thee, to raise from the earth ! O !

(E., je te prie de remonter de la terre !)

27. CORO (= 1re reprise de 26C)

Enkidu, raise from the earth !

28. CORO E SOPRANO SOLO (28 = essentiel de 26B)

The earth seized him and not the Plague. It was only the earth which hath seized him, it was the earth, 'twas earth, which hath seized him, not the Plague God, only the earth.

29. SPEAKER

Gilgamesh, he went all alone unto the temple of God Enlil !

(G. est allé seul au temple du dieu Enlil)

30. BARITONO SOLO

Enlil, my Father, the Death hath stricken me also down to the earth. The death to the earth hath stricken me also ! Shall I not lay me down like him ? Through all eternity never returning ?

(Enlil, mon Père, la mort m'a également terrassé sur le sol. La mort, sur le sol, m'a également terrassé ! Ne dois-je pas me coucher comme lui ? Tout au long de l'éternité sans jamais de retour ?)

31. BARITONO SOLO E CORO (31A = essentiel de 26B ; 31B = 2e reprise de 26C)

A. Not the Plague hath seized him, only the earth. Not a God hath seized him, only the earth ! It was only the earth that seized

him... earth that seized him, only the earth.

B. Oh ! Enkidu, raise from the earth !

32. CORO

No answer did Enlil, the father vouchsafe.

(Il ne fit aucune réponse, Enlil, le père condescendant.)

33. BARITONO SOLO E CORO (33B = essentiel de 26B ; 33C = 3e reprise de 26C)

A. Moon God, my father, open a hole in the earth that the spirit of Enkidu may from the earth issue forth !

(Dieu Lune, mon père, ouvre un trou dans la terre, de sorte que l'esprit d'Enkidu puisse ressortir de la terre.)

B. It was only the earth that hath seized him.

C. Oh ! Enkidu, raise from the earth !

34. CORO

No answer did Moon God vouchsafe.

(Il ne fit aucune réponse, le Dieu Lune, le père condescendant.)

35. BARITONO SOLO E CORO (35 = 4e reprise de 26C)

Enkidu, raise from the earth !

36. BARITONO SOLO

Ea, my father, open a hole in the earth, that the spirit of Enkidu may from earth issue forth and I can talk with my friend.

(Éa, mon père, ouvre un trou dans la terre, de sorte que l'esprit d'Enkidu puisse ressortir de la terre et que je puisse parler à mon ami.)

37. SOLI E CORO (37 A, C, E : 5e, 6e et 7e reprises de 26C ; 37B = essentiel de 36 ; 37D = essentiel de 26B)

A. Enkidu, Enkidu ! Raise from the earth !

B. Ea ! Open a door in the earth !

C. Enkidu, Enkidu ! Raise from the earth !

D. 'twas the earth which hath seized him only the earth, earth.

E. Enkidu, raise from the earth ! Oh !

38. SPEAKER

God gave ear to his speaking open'd a hole in the earth.

And the spirit of Enkidu issued forth from the earth, like a wind. They embraced and...

(Le dieu prêta l'oreille à ses paroles, il ouvrit un trou dans le sol. Et l'esprit d'Enkidu sortit de la terre, comme du vent. Ils s'embrassèrent et...)

39. BARITONO SOLO

Tell me, my friend, I pray thee, o tell me what thou hast seen of the laws of the Underworld ! Tell me, my friend, o tell me ! He who fell in... didst thou see him ?

(Raconte-moi, mon ami, je te prie, raconte-moi ce que tu as vu des lois du Monde d'En-bas ! Raconte-moi, mon ami... Celui qui y est tombé, l'as-tu vu ?)

40. BASSO SOLO

Aye, I saw ! I saw !

(Aye, j'ai vu, j'ai vu !)

41. BARITONO SOLO

He who falleth from a pole, didst thou see him ?

(Celui qui est tombé d'une perche (?), l'as-tu vu ?)

42. BASSO SOLO

Aye, I saw !

43. BARITONO SOLO

He whom death... didst thou see him ?

(Lui à qui la mort... l'as-tu vu ?)

44. BASSO SOLO

I saw, I saw.

45. CORO

He is at rest upon his bed, limpid
water doth he drink.

*(Il est en repos sur son lit, il boit de
l'eau limpide).*

46. BARITONO SOLO

Then the hero, slain in fight, didst
thou see him ?

*(Alors, le héros, mort au combat,
l'as-tu vu ?)*

47. BASSO SOLO

Aye, I saw.

48. CORO

O'er him his wife in bitter woe.

*(À son propos, sa femme éprouve un
chagrin amer.)*

49. BARITONO SOLO

Hè, whose corpse in desert lieth,
didst thou see him ?

*(Lui, dont le corps gît dans le désert,
l'as-tu vu ?)*

50. BASSO SOLO

Aye, I saw, I saw !

51. CORO

Not in earth doth rest his spirit.

*(Ce n'est pas sur la terre que repose
son esprit.)*

52. BARITONO SOLO

He whose ghost hath none to
tend, didst thou see him ?

*(Lui dont le fantôme n'a rien à gar-
der, l'as-tu vu ?)*

53. BASSO SOLO E CORO

Aye, I saw !

54. CORO (= 53)

I saw, I saw !