

L'opéra du XIX^e siècle et le paroxysme de la passion

Louis Bilodeau
Collège Ahunstsic (Montréal)

À l'heure où l'opéra connaît un renouveau exceptionnel grâce à des compositeurs comme Philippe Boesmans, Thomas Adès ou George Benjamin et des metteurs en scène comme Patrice Chéreau, Robert Carsen ou Robert Lepage, il nous a semblé bon d'interroger une des périodes fastes de son histoire, le XIX^e siècle, qui vit la création de la majeure partie des ouvrages constituant de nos jours la base du répertoire de toutes les compagnies à travers le monde. Dominé par deux géants, Giuseppe Verdi et Richard Wagner, dont l'année 2013 marque

le double bicentenaire, l'opéra du XIX^e siècle fascine par sa prodigieuse richesse qui, de la période napoléonienne à la Belle Époque, réunit des dizaines de chefs-d'œuvre aux esthétiques extrêmement variées et occupe de surcroît une place éminente au sein de la société européenne. Il n'est besoin pour s'en convaincre que de penser au colossal projet d'urbanisme que Napoléon III conçoit précisément autour de l'Opéra de Charles Garnier, temple des temps modernes qui constitue la pièce maîtresse du Paris impérial.

Forme artistique de tous les excès, l'opéra a également toujours été le véhicule privilégié des émotions intenses : grâce au pouvoir conjugué du théâtre, du chant, de l'orchestre, de la danse, des décors et de la mise en scène, il permet l'expression de la passion la plus absolue. Qu'elle se décline sous les formes de l'amour exacerbé, de l'exaltation patriotique ou du désir inextinguible de vengeance, la passion à l'opéra atteint au XIX^e siècle des proportions à proprement parler inouïes. C'est ce dont témoigne notre dossier, qui, loin de se limiter à la seule étude des livrets, privilégie une approche multidisciplinaire faisant une large place à la musicologie, à la scénographie, à l'histoire du spectacle et même à la danse...

En guise d'ouverture, Louis Bilodeau offre un panorama de l'histoire de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle à partir d'une passion typiquement française, celle du ballet. Remontant à Louis XIV, le lien consubstantiel entre les œuvres lyriques et la danse trouve une de ses expressions les plus fameuses dans le grand opéra français, qui apparaît en 1828 avec *La Muette de Portici* d'Adolphe Adolphe et dont le modèle perdure pendant presque tout le siècle. Véritable dansomanie, cet amour que vouait le public parisien au ballet fit en sorte que tout compositeur cherchant à

obtenir la consécration internationale à l'Académie de Musique devait obligatoirement s'astreindre à la règle sacro-sainte de l'inclusion d'un divertissement dans son opéra. Wagner en fit l'amère expérience en 1861, au moment de la création de *Tannhäuser*, tandis que Verdi, couvert d'ans et de gloire, dut ajouter un ballet dans *Otello* (1894).

Nicole Wild aborde pour sa part le thème de la passion dans le décor d'opéra grâce à son étude d'un projet du plus célèbre décorateur de théâtre de tout le XIX^e siècle, Pierre-Luc-Charles Ciceri. Après avoir retracé les grandes étapes de la prestigieuse carrière de l'artiste qui connut son apogée en 1831 avec le très célèbre décor du cloître de Sainte-Rosalie dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, Nicole Wild se penche sur un décor à la force expressive peu commune. Jamais réalisé pour des raisons demeurées obscures, le tableau du gibet dans *Gustave III* (1833) d'Auber nous est heureusement connu grâce à une esquisse conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris. D'un réalisme peut-être trop saisissant pour le public de l'époque romantique, le projet inspira néanmoins un tableau à Joseph Thierry, également décorateur de théâtre.

Dans l'article suivant, nous avons en quelque sorte accès au laboratoire de Jacques Offenbach et de ses librettistes Meilhac et Halévy puisque l'article de Jean-Claude Yon montre comment la censure fut responsable d'un certain nombre de modifications apportées à *La Belle Hélène* au moment de sa création, au Théâtre des Variétés en 1864. Parmi ces changements, la sensualité et la passion amoureuse se trouvaient évidemment dans la ligne de mire des aristarques, qui imposèrent des atténuations, mais ne réussirent pas à atténuer la délicieuse charge érotique de l'œuvre. De même, les

allusions trop directes à la corruption du haut dignitaire religieux Calchas durent être supprimées, sans que l'opérette en souffrît vraiment. En dépit de quelques remaniements de surface, *La Belle Hélène* valut à ses auteurs un succès retentissant, auquel ne fut certes pas étranger un certain parfum de scandale.

Un an plus tard, au Théâtre royal de la cour de Bavière, c'est à une tout autre vision de la passion qu'assistent les spectateurs de *Tristan und Isode*, monument grandiose érigé à l'amour absolu. S'appuyant sur une analyse très fine du livret et de la partition de Wagner, Jean-Jacques Nattiez en arrive à la conclusion paradoxale, mais extrêmement convaincante, que Tristan et Isolde demeurent chastes, qu'ils ne vivent pas l'accomplissement charnel de leur relation, au contraire, par exemple, de Siegmund et de Sieglinde au premier acte de *La Walkyrie*. Dans la lignée de la philosophie de Schopenhauer, la fusion totale à laquelle ils aspirent par-dessus tout ne peut en effet se résoudre que dans la mort et non pas dans l'assouvissement du désir sexuel.

Grand admirateur de Wagner, Ernest Chausson aborda lui aussi le thème de l'amour adultère dans *Le Roi Arthus*, seul opéra du compositeur et qui fait l'objet de l'étude de Marie-Hélène Benoit-Otis. Si un examen superficiel de l'œuvre pourrait faire croire à un décalque français de *Tristan et Isolde*, la musicologue nous prouve le contraire en montrant que la passion amoureuse n'est plus chez Chausson valeur suprême qui défie les conventions sociales, mais devient plutôt source de séduction négative dont il faut tenter de s'affranchir. C'est ce dont témoigne le sort ignominieux de Genièvre et de Lancelot, qui s'oppose à la béatitude que connaît Arthus dans son

apothéose finale. Dans cet opéra que Chausson voulut « déwagnériser » le plus possible, on observe en outre un riche et complexe réseau d'influences qui permet d'établir des liens avec plusieurs ouvrages français de Berlioz, de Gounod, de Chabrier et de d'Indy.

Gérard Condé s'attache quant à lui à Massenet, et plus particulièrement aux œuvres que le compositeur fit jouer à l'Opéra-Comique. Longtemps associé à un répertoire léger où étaient en général absents les débordements de passion, l'institution s'ouvrit peu à peu à des ouvrages plus dramatiques (*Roméo et Juliette* de Gounod en 1873 ou *Carmen* de Bizet en 1875) et devint au début de la Troisième République un théâtre en général bien plus avant-gardiste que l'Opéra. Après y avoir fait jouer *La Grand-Tante* en 1867, Massenet y connut quelques-uns de ses principaux succès avec *Manon*, *Esclarmonde* ou *Werther*, toutes partitions mettant en scène des personnages éminemment passionnés. C'est donc avec un autre panorama, cette fois-ci consacré à un illustre représentant de la musique française du tournant du siècle, que s'achève notre dossier.