

# Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger

*Ouvrage coordonné par*  
Jean-Christophe BRANGER & Vincent GIROUD

Philippe BLAY – Jean-Christophe BRANGER – Gérard CONDÉ  
Jane F. FULCHER – Vincent GIROUD – Karen HENSON –  
Steven HUEBNER – Hervé LACOMBE – Robert ORLEDGE

collection Perpetuum mobile, 2009

Publié en collaboration avec



**PALAZZETTO  
BRU ZANE**  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

### **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

### **Crédits**

conception et réalisation : Symétrie  
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 030931076



collection  
**PERPETUUM MOBILE**  
dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

**ISBN 978-2-914373-46-3**

dépôt légal : mars 2009

© Symétrie, 2009

# ***Histoire du néo-classicisme en France, de l'école de Choron au Chérubin de Massenet***

Gérard CONDÉ

La difficulté qui s'élève pour parler du néo-classicisme sur la scène lyrique française à l'époque du *Médecin malgré lui* de Gounod (1858) et au-delà, tient à ce que le mot « classicisme », dans le dictionnaire Littré de 1863, n'est encore qu'un néologisme. Quant à la notion de « néo... », en dehors des néoplatoniciens, elle n'existe tout simplement pas. Vers 1900 les « néo... » seront plus nombreux dans les dictionnaires, mais le « néo-classicisme » manque toujours à l'appel. Ce mot ne deviendra courant que dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, quand le néo-classicisme appartiendra au passé.

Le néo-classicisme, donc, était pratiqué, mais on n'en parlait pas. Le terme « classicisme » a été forgé en opposition à « romantisme ». Le classicisme dressait en exemple les artistes du xvii<sup>e</sup> siècle en peinture, en littérature, en architecture contre les appels du romantisme à l'émancipation. En musique, on se contentait de prôner Haydn contre Beethoven puis Mozart contre Wagner et, enfin, Bach contre... Offenbach. Mais on n'a jamais songé vraiment, au xix<sup>e</sup> siècle, à nier certaines acquisitions techniques, fruits des progrès de la facture instrumentale, pour revenir aux anciens. On se contentait de s'en inspirer et, vers 1850, en France comme dans toute l'Europe, quand le romantisme perdit la force et la saveur de la nouveauté, quand on regarda froidement le feu qui s'éteignait, le temps était venu de retrouver force et chaleur en forgeant de nouveaux javelots avec les débris des lances brisées. La critique musicale parlait volontiers de « tendance rétrospective » pour désigner les œuvres où le modèle de Bach, de Haydn ou de Mozart s'avouait franchement.

Le phénomène n'est pas spécialement français. On l'observe aussi bien chez le dernier Schumann, reniant les excès de sa *Fantaisie* de jeunesse et composant ses *Fughetten* op. 126, ses *Ball-Scenen* ou son *Kinderball* pour piano à 4 mains, que chez le jeune Brahms, chez le Berlioz du *Te Deum* et de *L'Enfance du Christ*, que chez le Wagner des *Maîtres chanteurs*, dans

# La dernière pensée musicale de Meyerbeer

Karen HENSON<sup>1</sup>

« Les *ut* de poitrine de toute espèce, des grosses caisses, des tambours, des orgues, des musiques militaires, des trompettes antiques, des tubas grands comme des cheminées de locomotive, des cloches, des canons, des chevaux, des cardinaux sous un dais, des empereurs couverts d'or, des reines portant leur diadème, des pompes funèbres, des noces, des festins, et encore le dais<sup>2</sup>... » C'est ainsi qu'Hector Berlioz, dans un passage bien connu de ses *Soirées de l'orchestre*, caractérise un phénomène qui a dominé la vie musico-théâtrale de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : le grand opéra à la française<sup>3</sup>. Son catalogue des divers « effets » de ce genre lyrique jadis internationalement renommé et respecté ne prétend pas à l'exhaustivité. Toutefois, en le relisant, on est surpris de constater qu'une décennie plus tard, le grand opéra était encore capable de créer un choc auditif, de produire une sonorité qui, pour un autre ex-romantique vieillissant, était « inconnue à l'oreille humaine, et [...] sembl[ait] venir d'une autre planète<sup>4</sup> ». Théophile Gautier, qui rend ici compte de la création scénique du dernier ouvrage, posthume, de Giacomo Meyerbeer, *L'Africaine* (1865), était presque aussi familier que Berlioz des extravagances musicales et visuelles du grand opéra. Naturellement, il n'était pas sans préjugés lui non plus : s'attardant complaisamment sur les aspects visuels et plastiques, ses critiques des années 1860 – peu enclines au fond à aborder aucunement le traitement musical de l'opéra –, contiennent des caractérisations révélatrices des effets musicaux comme

---

1. Texte traduit par Vincent Giroud.

2. Hector BERLIOZ, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris : Michel Lévy frères, 1852 ; 4<sup>e</sup> édition, Paris : Calmann-Lévy, 1884, p. 121.

3. Je suis reconnaissante à Jane Fulcher, à Vincent Giroud, à Steven Huebner et à Roger Parker pour leurs commentaires pertinents sur le présent article. Des soutiens financiers et d'autres formes d'assistance ont été généreusement accordés par la British Academy et par la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de l'université Yale.

4. Théophile GAUTIER, « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 1<sup>er</sup> mai 1865.

ne fut que la 13<sup>e</sup> version, l'*Habanera*, qui fut adoptée<sup>21</sup>. » Il est difficile de donner foi à cette série de treize versions, mais les sources confirment l'extraordinaire mobilité de cet air.

## De la « Chanson à 6/8 » à la *Habanera*

Une feuille manuscrite conservée à Paris<sup>22</sup>, et sur laquelle Mina Curtiss a attiré l'attention<sup>23</sup>, permet d'établir que Bizet composa l'air d'entrée de Carmen à partir d'un canevas poétique qu'il écrivit lui-même. En effet, Bizet note sur cette feuille la trame poétique de l'air d'entrée<sup>24</sup>. C'est ce qu'on appelle un « monstre », qu'il fait parvenir à Ludovic Halévy pour qu'il en achève la composition littéraire. Pour la première partie de l'air, Bizet écrit quatre vers, puis demande à Ludovic d'en ajouter huit autres en lui donnant une structure poétique. Ludovic reprend l'ensemble et écrit douze vers. Pour la deuxième partie de l'air, Bizet demande à Ludovic de ne rien changer aux seize vers qu'il a lui-même écrits. Ludovic note au verso de la feuille :

Voici les douze vers demandés. Sont-ils dans le sentiment. J'en avais fait de plus tendres... mais je crois qu'il ne faut pas donner au début une teinte trop mélancolique à Carmen. Mais [?] un peu de blague ne fera pas mal. Je te porterai demain à Bougival les petites bribes du finale du 3<sup>e</sup> acte et les quatre vers qui remplaceront le ballet dialogué du dernier tableau.

Ce document est essentiel à plusieurs titres. Tout d'abord, il montre un Bizet écrivain inspiré, qui conçoit l'essentiel du texte et notamment le vers le plus célèbre de l'ouvrage, « L'amour est enfant de bohème ». Ensuite, les remarques de Ludovic Halévy révèlent l'ampleur de la modification que va apporter la *Habanera*. Le librettiste pense conventionnellement à des vers « tendres » puis se rabat sur la « blague ». Carmen est bien dans un premier temps, et pour une grande partie du premier acte, abordée comme personnage d'opéra-comique, plaisant, léger, ou un peu sentimental. Avant d'être balayé par le désir de Galli-Marié d'instaurer une autre conception du personnage, ce sont ces deux affects (légèreté et sentimentalité) que l'air d'entrée exprime (nous allons le constater). Enfin, la référence à Bougival, où Bizet a loué une petite maison pour composer la partition d'orchestre au cours de l'été 1874, situe curieusement fort tard ce travail d'écriture. Pourtant, Bizet a vraisemblablement composé son œuvre dans l'ordre chronologique des numéros, l'ouverture exceptée. Au milieu de l'année 1873, il dit à son ami et élève Paul Lacombe avoir achevé le premier acte de *Carmen*. Il est donc probable que l'air d'entrée dont nous parlons est lui-même un air de remplacement ; à moins qu'il soit un numéro ajouté durant l'été 1874 dans une trame dramatique qui n'accordait à Carmen aucun air avant le n° 9, « Chanson et mélodrame », et le n° 10, « Séguedille et duo ».

21. PIGOT, *Georges Bizet et son œuvre*, p. 244.

22. F-Po : Musée 946.

23. Voir Mina CURTISS, *Bizet and his World*, New York : Knopf, 1958, p. 383-384, planche face à la page 368 ; *Bizet et son temps*, traduit de l'anglais par Marcelle JOSSUA, Genève : La Palatine, 1961, p. 330-331, planche 4.

24. Voir annexe 1, page 53.

un des manuscrits les plus intéressants de Massenet parce qu'il diffère sensiblement de la version définitive qui reste le fruit de multiples remaniements, comme le souligne l'annexe 2 ; Massenet compose tout d'abord un ouvrage en 5 actes et 7 tableaux qu'il réduit à 3 actes et 5 tableaux pour proposer un ouvrage en 4 actes et 7 tableaux après avoir ajouté successivement deux tableaux : « La demeure de Phanuel » puis « La chambre d'Hérode ». Or, ces deux tableaux, surtout le second, sont en fait conçus dès l'origine. Ainsi, le manuscrit chant et piano permet de relativiser l'idée selon laquelle Massenet aurait modifié de façon linéaire son opéra. Au contraire, ainsi que nous allons tenter de le montrer, le compositeur n'eut de cesse de retrouver la conception initiale de son opéra qu'il modifie cependant en tenant compte de son expérience de la scène et, probablement, des réactions du public ou de la presse. En outre, constellé de collettes, le manuscrit Koch trahit les hésitations ou des revirements plus nets de Massenet qui, en définitive, abandonna de nombreuses pages sans pour autant les extraire de son manuscrit. Aussi ce document reste-t-il, dans sa forme globale, en partie inédit. Il convient donc de retracer de façon chronologique la genèse d'*Hérodiade* pour comprendre comment et pourquoi Massenet fut amené à reprendre régulièrement son opéra avant d'en trouver la forme qui puisse satisfaire ses exigences.

## Composition

Le projet d'*Hérodiade* remonte sans conteste à l'automne 1877 lorsque Massenet se rend en Italie afin de préparer les représentations du *Roi de Lahore* prévues à Turin et à Rome au début de l'année suivante<sup>8</sup>. C'est à cette occasion qu'il retrouve l'éditeur italien Giulio Ricordi qui, dans sa propriété située aux bords du lac de Côme, lui suggère ou accepte l'idée de porter à la scène le troisième des *Trois Contes* de Flaubert, *Hérodias*<sup>9</sup>. Le 29 novembre 1877, de retour à Paris, Massenet écrit à Ricordi : « Je mets à la poste les *Contes* de Flaubert que je vous prie d'accepter comme un *souvenir de notre entretien sous les platanes* du bord du lac, hôtel G[rand]de Bretagne<sup>10</sup> !!! » Le scénario, conçu par Angelo Zanardini, auteur de la traduction italienne du *Roi de Lahore*, est prêt rapidement puisque Massenet accuse réception avec enthousiasme<sup>11</sup> des trois premiers actes, le 9 janvier

8. Voir IRVINE, *Massenet*, p. 96-97.

9. En choisissant ce sujet, Massenet, dont la personnalité superstitieuse allait le conduire bientôt à noter 12 bis le folio 13 de ses manuscrits, n'a peut-être pas été insensible à la date de publication en volume des *Trois Contes*, le 24 avril 1877, soit peu avant celle de la création du *Roi de Lahore*, le 27 du même mois et de la même année. Cette date restera particulièrement chère à Massenet qui y fera souvent référence dans sa correspondance ou ses manuscrits, comme celui de la partition d'orchestre d'*Hérodiade* (M2) où le folio 205 (acte I, 2<sup>nd</sup> tableau) porte en note : « Mardi 27 avril 80 – matin/Il y a 3 ans qu'à pareille date/avait lieu la 1<sup>re</sup> du *Roi de Lahore* à l'Opéra/27 avril 1877 ».

10. Jules MASSENET, lettre à Giulio Ricordi, Paris, 29 novembre 1877. Manuscrit, Archivio Storico Ricordi : l. a. s. 19. Toutes les lettres de Massenet à Ricordi sont conservées à Milan, Archivio Storico Ricordi.

11. L'impatience du musicien se manifeste dans plusieurs lettres : « Je suis transporté de joie à la nouvelle/*Hérodiade*/opéra en... actes/et... tableaux/– faites-moi connaître de suite le scénario de

Je vous remercie vivement, je vous souhaite un de ces magnifiques triomphes auxquels vous êtes habituée et vous assure, ainsi que votre cher mari, de ma bonne et fidèle affection<sup>123</sup>.

Delna, d'après son propre témoignage, avait été engagée pour chanter, outre Marcelline, quelques-uns des plus grands rôles de son répertoire : Orphée, Fidès, Charlotte, Léonore de *La Favorite*. Elle devait également incarner La Cieca dans *La Gioconda*, rôle nouveau pour elle. En définitive, elle ne chantera au Met qu'Orphée et Marcelline, soit un très petit nombre de représentations pour un séjour de deux mois et demi. Toujours selon elle, les obstacles ont été de divers ordres : impossibilité de chanter deux rôles le même jour (dans le cas de *La Gioconda*), veto d'une cantatrice rivale (Geraldine Farrar refusant de lui abandonner Charlotte), problèmes de ténor (Caruso déclinant de mettre *La Favorite* à son répertoire, Slezak ne chantant *Le Prophète* qu'en allemand). Mais surtout les relations avec Toscanini, et partant avec toute l'administration du Met, prennent un tour fâcheux lors des deux représentations d'*Orphée*. Cette présentation d'*Orphée*, ou plus exactement *Orfeo*, avait reçu sa première le 23 décembre avec le grand mezzo américain Louise Homer<sup>124</sup>, le soprano wagnérien Johanna Gadski en Eurydice – et en Ombre heureuse, le soprano roumain Alma Gluck. Delna y fait ses débuts en matinée le 29 janvier. Laissons-lui la parole, d'après l'interview parue dans le *New York Times* deux mois plus tard :

Dans *Orfeo* j'ai eu maille à partir avec M<sup>r</sup> Toscanini. Pour commencer, je n'ai eu aucune répétition avec orchestre, et diverses coupures et ajouts avaient été introduits<sup>125</sup>, ce qui représentait une différence par rapport à la version que j'avais chantée. J'ai dit à M<sup>r</sup> Toscanini que j'avais chanté le rôle plus de 200 fois et que naturellement j'avais soigneusement choisi mes *tempi*. Je lui ai dit qu'il me serait difficile de les modifier, mais j'ai dit que j'y étais disposée s'il était en désaccord avec ma lecture de la partition. Il m'a assuré qu'il ne l'était pas. Il m'a dit qu'il me suivrait. À la première représentation d'*Orfeo* il a accéléré les *tempi* à plusieurs reprises d'une manière qui me rendait impossible de chanter la musique comme j'en ai l'habitude. C'étaient mes débuts à New York et j'avais le trac, et il a donc rendu les choses doublement difficiles pour moi<sup>126</sup>.

Le « trac » de Delna est mentionné par certains critiques, qui l'attribuent pour une part à l'inquiétude ressentie en apprenant les graves inondations de la Seine qui viennent de se produire à Paris, où elle a laissé sa fille (elle chantera « Viens avec nous » et, avec d'autres chanteurs, *La Marseillaise* à un gala de soutien aux sinistrés le 6 février<sup>127</sup>).

La distribution de *L'Attaque du moulin* à New York, outre Delna, avait été composée avec soin. Clément, qui se produit au Met durant presque toute la saison dans plusieurs de ses grands rôles (Werther, Fra Diavolo, Fenton), y est Dominique, tandis que Merlier est incarné par le baryton algérois Dinh Gilly et Françoise par le soprano américain d'origine française

123. Alfred BRUNEAU, lettre à Marie Delna, Paris, 3 janvier 1910. Manuscrit, F-Po : l. a. s. Bruneau 61.

124. Née à Pittsburgh en 1871, de son vrai nom Louise Beatty, elle avait fait ses débuts dans *La Favorite* au casino de Vichy en 1898. Elle mourra en 1947. Le compositeur Samuel Barber était son neveu.

125. Ainsi, « Divinités du Styx » (d'*Alceste*) était incorporé au deuxième acte.

126. « M<sup>me</sup> Delna raps Metropolitan Opera », *New York Times*, 13 mars 1910. Toutes les traductions non identifiées sont nôtres.

127. Voir l'article non signé du *Musical Courier*, 2 février 1910.

Quant à Gustave Charpentier, il salue ce compositeur de 28 ans, « maître de son écriture, avec un style élégant et pur, avec des formes plus amples, avec une orchestration qui a besoin encore d'être nourrie dans la force, mais qui est pleine de trouvailles charmantes<sup>68</sup> ». Même Willy, qui a peu goûté la partition, a « plaisir à louer la déclamation de la *Carmélite*, toujours juste<sup>69</sup> ».

Ne pouvant développer ici une analyse complète de l'œuvre, je terminerai sur une série d'interrogations : pourquoi Albert Carré a-t-il limité à 27 représentations la production de *La Carmélite* ? Pourquoi n'a-t-il jamais repris cet opéra dans lequel il avait beaucoup investi, plutôt bien accueilli par la critique et dont le succès public est attesté par les recettes (6 238 F en moyenne par représentation, alors que *Pelléas et Mélisande* lors de la même saison est à 5 668 F<sup>70</sup>) ? Pourquoi, en somme, la pièce n'est-elle pas entrée au répertoire ?

Au-delà de considérations administratives – comme le respect d'un cahier des charges obligeant Carré à créer sans cesse de nouveaux ouvrages – ou affectives – son engagement en faveur de la modernité de *Pelléas* qu'il décide d'imposer avant tout –, je me risquerai à un éclaircissement plus esthétique et politique.

Comédie musicale au sens initial de pièce de théâtre entièrement en musique, *La Carmélite* tient tout à la fois de la légèreté de l'opéra-comique, de la gravité de la tragédie lyrique, de la splendeur de l'opéra-ballet, du grandiose du grand opéra, du pathos du drame lyrique, de la suavité vocale de l'opéra sentimental. Cette variété générique, mais qui constitue aussi une forme d'ambiguïté et d'instabilité va de pair avec une succession-fusion de styles musicaux, exposée ici précédemment. Il s'agit donc d'une œuvre qui affiche clairement l'éclectisme comme fil conducteur expressif. Si cet éclectisme a d'emblée séduit le public, qui trouvait là matière à un authentique divertissement de qualité, à un enchantement théâtral fondé sur le contraste et la diversité, il a pu aussi apparaître comme la marque d'une certaine faiblesse conceptuelle de la scène française à une époque où celle-ci tenait à affirmer sa cohérence nationale face à l'art allemand, mais aussi italien. Ce besoin d'affirmer son unité, de résister aux séductions étrangères par la cohésion d'une beauté hexagonale pouvait être mieux représenté par le symbolisme d'un Debussy ou le naturalisme d'un Bruneau et d'un Charpentier. À l'impact de monolithes comme le wagnérisme et le vérisme, il fallait opposer des œuvres-blocs, granitiques, ramassées. Les attraits multiples de *La Carmélite*, « de cette œuvre de lumière<sup>71</sup> », comme la qualifiait Charpentier, ont donc pu finalement apparaître peu porteurs à un Albert Carré qui allait accueillir sur son théâtre, dès octobre 1903, le succès déferlant de *Tosca*.

68. CHARPENTIER, « *La Carmélite* à l'Opéra-Comique ».

69. WILLY [Henry GAUTHIER-VILLARS], « Musique », *L'Écho de Paris*, 19<sup>e</sup> année, n° 6775 (17 décembre 1902), p. 4.

70. Les recettes sont données par le registre de comptes de l'Opéra-Comique (F-Pse : *Opéra-Comique, mai 1900 à juin 1907*, sans cote).

71. CHARPENTIER, « *La Carmélite* à l'Opéra-Comique ».



## Les trois livrets de *La Chute de la maison Usher*

L'histoire de la maison Usher est du pur Poe à son plus grand-guignolesque et Debussy s'est trouvé confronté à de nombreux problèmes en l'adaptant pour la scène. Le conte originel de Poe se présente sous la forme d'un monologue dramatique à la première personne de l'ami de Roderick Usher, décrit par Debussy comme un « *gentleman farmer* ». L'Ami (comme il est appelé dans l'opéra) n'a, cependant, qu'une seule tirade : Roderick, lui, en a quatre ainsi que la mystérieuse rapsodie du « palais hanté », tandis que Lady Madeline gémit faiblement à distance tout en dépérissant sous l'effet de quelque chose qui ressemble à la phtisie, aggravée par des trances cataleptiques. En transformant radicalement le conte, Debussy a considérablement amplifié le rôle du médecin de famille, qui chez Poe est muet (ainsi d'ailleurs que Lady Madeline) et ne fait qu'une brève apparition. Partant de la notation chez Poe que « sa physionomie [...] portait une expression mêlée de malignité basse et de perplexité », Debussy crée un monstre de méchanceté (Le Médecin), rival de l'amour contre nature de Roderick pour sa sœur, et qui l'enterre vive sans en informer ce dernier pendant qu'elle est dans l'une de ses trances qui la font passer pour morte. Il est même suggéré que le Médecin entend bien tirer profit de l'extinction de la race des Usher, épuisée par les mariages consanguins ; sa tentative de meurtre cynique accroît encore le côté terrifiant et apocalyptique de la lecture que donne l'Ami du récit médiéval du *Mad Trist* et de l'apparition finale de Lady Madeline ensanglantée surgie du caveau (voir exemple 8). Naturellement, le Médecin (ténor) est soupçonneux de l'Ami (baryton) et Debussy en tire parti pour créer une tension supplémentaire dans les scènes où ils sont en présence.

Mais les transformations du personnage de Roderick Usher sont, du coup, profondes. Chez Debussy, en plus de sa neurasthénie, il est la victime des machinations du Médecin. Chez Poe, Roderick est aussi le personnage central, personnification de la maléfique et décrépète maison Usher, mais il est de surcroît responsable de la mort prématurée de sa sœur et il ne nourrit pour elle aucune passion criminelle. Il semble que Debussy identifie Roderick à Poe lui-même, et c'est Lady Madeline qui chante « Le palais hanté » au commencement, même si Roderick en a droit à un écho « à voix très basse » vers la fin. Comme le fait observer Andrew Porter, Debussy « applique implicitement à Madeline, et non à Roderick, les vers de Béranger figurant en exergue du conte de Poe, lorsqu'il fait s'exclamer le Médecin avec colère qu'Usher traite sa sœur comme un luth<sup>25</sup> ».

La chronologie de Poe est bien plus étendue que celle de l'opéra. Chez Debussy, l'Ami ne bénéficie pas de plusieurs semaines pour s'acclimater à l'inquiétante maison Usher ou commencer à comprendre petit à petit les effets qu'elle a sur l'esprit de ses habitants. La musique de cet opéra de 50 minutes est continue, et l'action paraît donc l'être également. Tandis que le dénouement, chez Poe, intervient « une nuit, la septième ou la

25. PORTER, « Fragments of the *House of Usher* », p. 134. Les deux vers sont : « Son cœur est un luth suspendu ;/Sitôt qu'on le touche, il résonne ». Ils proviennent d'un poème intitulé « Le refus ».

Ici l'allusion à *Tristan* est verbale – « l'amour plus fort/Que la mort » – plutôt que musicale. Les « sensations neuves » ne sont pas de nature sensuelle, mais plutôt le frisson esthétique de la simulation d'un enterrement vivant. Ceci évoque le courant le plus sombre du symbolisme, dont la lignée remonte à Poe et qui habite le monde de Maurice Maeterlinck. Les nombreuses métaphores inattendues, les fréquentes allusions mythologiques qu'utilise Gonzalve, font aussi penser à une parodie du symbolisme dans sa forme plus classicisante. Se faire enfermer dans un environnement hermétiquement clos offre un espace créateur mallarméen par excellence. Une fois passée l'explosion de Concepcion « Oh ! la pitoyable aventure ! », Gonzalve sort la tête de l'horloge pour divulguer le titre alambiqué du poème qu'il vient de composer : « *Impressions d'Hamadryade* » (scène XVII). Un élément plus important de mon point de vue, toutefois, émerge dans un passage non retenu par Ravel, où le Gonzalve de Franc-Nohain rejette explicitement l'hispanisme en faveur de la culture classique. À la fin de la scène XIV, Concepcion furieuse plante là Gonzalve en lui criant inexplicablement « *Cortijo !* » (« ferme ! »). Gonzalve poursuit :

*Cortijo ? Cortijo ?* Mystérieux symbole :  
*Cortijo*, c'est la ferme, et la ferme est, je crois,  
 Une interjection du langage gaulois ;  
 La ferme, bon, mais *Cortijo*, pourquoi ?  
 Cela n'a aucun sens dans la langue espagnole.  
 Ah ! Combien nous avons besoin  
 De revenir à vous, pures sources classiques,  
 Et que notre verve s'applique  
 À l'imitation des Grecs et des Latins.

Dans une préface à la pièce publiée dans *La Revue de Paris*, Franc-Nohain remarque que le cadre est arbitraire : en ce qui le concerne, l'action aurait aussi bien pu se situer n'importe où ailleurs<sup>24</sup>. Étant donné les stéréotypes énoncés par Concepcion concernant ses concitoyens espagnols, ceci paraît curieux. Cela tranche encore plus avec la conception de Ravel dans la mesure où c'est lui qui a pris l'initiative de donner une couleur espagnole au langage musical de Gonzalve, initiative qui, en fait, va à l'encontre du personnage de Franc-Nohain tel qu'il s'exprime dans le monologue du « *Cortijo* ». Le paradoxe comique est qu'on ne s'attend pas à voir un symboliste au goût raffiné s'exprimer en argot musical. D'où l'invitation à pousser plus loin le paradoxe et à attribuer à Gonzalve une pseudo-virilité espagnole. Ceci se comprend dans le déroulement de l'intrigue. Concepcion croit effectivement au départ que Gonzalve va la satisfaire – en d'autres termes, elle « croit » au côté espagnol de son discours – pour ne s'apercevoir que mieux de son manque d'intérêt pour l'amour (révélé dans son discours parlé).

La frustration de Concepcion dans « Oh ! la pitoyable aventure ! » est donc causée, en grande partie, par le caractère factice des poses espagnoles viriles de Gonzalve.

24. Voir FRANC-NOHAIN, « *L'Heure espagnole* », p. 405.

# ***Ambiguïtés de l'identité française : Vichy, la collaboration et le triomphe d'Antigone***

Jane F. FULCHER<sup>1</sup>

Lorsqu'*Antigone*, l'opéra d'Honegger, fut enfin montée à Paris, seize ans après sa création bruxelloise, l'Opéra-Comique (et, implicitement, l'Opéra) l'ayant primitivement refusée comme trop « avancée » pour le public, l'impression qu'elle produisit dépassa toutes les espérances. Des critiques importants criaient à présent au « chef-d'œuvre », louant le courage dont faisait preuve le directeur en montant après si longtemps cet ouvrage sans compromis, caractérisé par des innovations tonifiantes dans la déclamation opératique française et un langage bitonal et atonal strident. Non moins captivés par un opéra qui n'avait rien perdu de son audace ni de son intrépide modernité, les spectateurs se pressèrent aux représentations jusqu'à ne pouvoir s'empêcher d'interrompre la continuité musicale en applaudissant certains passages<sup>2</sup>.

Quelqu'étonnant que soit ce triomphe d'*Antigone* en France, l'année l'est encore plus : 1943, quelques mois après l'invasion de la zone jusque-là non occupée du territoire par les forces allemandes. On est tout aussi perplexe, étant donné cette conjoncture historique, de voir des panégyriques de la musique et du texte paraître dans les revues collaborationnistes *Je suis partout* et *Comœdia* et dans l'organe d'obédience vichyste *L'Information musicale*. Tout ceci, combiné avec le fait que l'œuvre avait reçu l'approbation de Vichy comme des autorités nazies, démolit une fois de plus les stéréotypes existants concernant l'emprise

- 
1. Texte traduit par Vincent Giroud. Une version anglaise, comportant quelques variantes, est parue sous le titre « French Identity in Flux : The Triumph of Honegger's *Antigone* », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 36, n° 4 (printemps 2006), p. 649-674.
  2. Bien que ce soit à l'Opéra-Comique que l'œuvre ait été soumise, Cœuroy (André CœUROY. « L'*Antigone* d'Honegger », *Je suis partout*, 13<sup>e</sup> année, n° 160, 16 avril 1943, p. 7) laisse entendre que l'Opéra aurait pu s'y intéresser. Les applaudissements spontanés, et incongrus, du public à l'« Adieu » d'*Antigone* sont évoqués par Egk (Werner EGK, « *Antigone* : entendue et vue par Werner Egk », *Comœdia*, 6 février 1943). Comme le souligne Egk, le public n'a tenté d'applaudir qu'à cet endroit : ce n'était donc pas le fait d'une claque organisée, et il est douteux que l'Opéra et les autorités allemandes aient autorisé la moindre claque durant cette période difficile pour les deux régimes.