

Les Huguenots

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Grand opéra de Giacomo Meyerbeer

Direction musicale Marc Minkowski

Mise en scène et dramaturgie Jossi Wieler & Sergio Morabito

du 26 février au 8 mars 2020 au Grand Théâtre de Genève



Genève, janvier 2020

Chère Enseignante, cher Enseignant,

Ce dossier pédagogique des *Huguenots* tient une place toute particulière parmi ceux de la saison. Il est en effet le fruit d'une collaboration entre le service Dramaturgie et Médiation culturelle du Grand Théâtre de Genève et les étudiants de première année de Bachelor musicologie de l'Université de Genève, supervisés par Madame Giulia Riili. Ceux-ci, sensibilisés aux enjeux d'un tel dossier, ont adapté leurs travaux de recherche du premier semestre afin de produire des textes utiles et accessibles, qui permettront d'apporter à vos élèves un éclairage complémentaire sur l'opéra monumental de Meyerbeer.

Nous tenions à les remercier chaleureusement, ainsi que leur enseignante.

Ces travaux seront complétés, comme à l'accoutumée, par des informations sur la production donnée au Grand Théâtre. C'est cette fois le duo de metteurs en scène Jossi Wieler & Sergio Morabito qui transporteront ces *Huguenots* dans l'univers du cinéma, sous la baguette de Marc Minkowski. Sans oublier le traditionnel Guide d'écoute, que vous pourrez retrouver à la fin du dossier. Nous espérons qu'il saura vous intéresser et vous être utile.

Dans l'attente du plaisir de vous recevoir au Grand Théâtre, nous vous souhaitons une bonne découverte.

Pour Le Grand Théâtre Jeunesse
Service pédagogique du Grand Théâtre
Sabryna Pierre et Fabrice Farina

NB: Ce dossier pédagogique vient soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre ou avant leur venue à une représentation. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités pédagogiques sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation de bienfaisance du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Les Huguenots

Grand opéra de **Giacomo Meyerbeer**
Livre d'**Eugène Scribe et Émile Deschamps**
Créé à Paris en 1836
Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 1927

Direction musicale **Marc Minkowski**
Mise en scène et dramaturgie **Jossi Wieler & Sergio Morabito**
Scénographie et costumes **Anna Viebrock**
Lumières **Martin Gebhardt**
Chorégraphie **Altea Garrido**
Direction des chœurs **Alan Woodbridge**

Marguerite de Valois **Anna Durlovski**
Raoul de Nangis **John Osborn** • **Mert Süngü***
Marcel Michele Pertusi
Urbain Léa Desandre
Le Comte de Saint-Bris **Laurent Alvaro**
Valentine de Saint-Bris **Rachel Willis-Sørensen**
Le Comte de Nevers **Alexandre Duhamel**
De Tavannes **Anicio Zorzi Giustiniani**
De Cossé **Florian Cafiero**
De Thoré / Maurevert **Donald Thomson**
De Retz **Tomislav Lavoie**
Méru Vincenzo Neri
Archer **Harry Draganov**
Une coryphée **Iulia Preda**
Une dame d'honneur **Céline Kot**
Bois-Rosé / Le valet **Rémi Garin**

Orchestre de la Suisse Romande
Chœur du Grand Théâtre de Genève

* 28 FÉVR 2020

Sous réserve de modification

Les Huguenots

Sommaire

L'oeuvre

Synopsis

Meyerbeer le cosmopolite

Le public et les critiques des *Huguenots*

La représentation du protestantisme dans les *Huguenots*

Les Huguenots : un livret collaboratif ?

Le spectacle

Les *Huguenots* de Jossi Wieler & Sergio Morabito

Entretien avec Marc Minkowski

Biographies

Pistes pour la classe

A voir, à lire

Guide d'écoute

Focus sur l'instrumentarium



Les Huguenots

Synopsis

d'après *Tout l'opéra*, Kobbé, éd. Bouquins 1999

Acte 1

En Touraine.

Le conte de Nevers – l'un des chefs du parti catholique, et grand séducteur – donne un banquet dans son château en l'honneur de ses amis. Parmi eux se trouve un huguenot, Raoul de Nangis, accompagné de son vieux serviteur, le soldat Marcel. Au cours de la fête, on propose que chacun chante en l'honneur de sa bien-aimée. Raoul doit commencer. Il ne connaît pas le nom de la belle dame à qui il dédie son toast. Il s'est porté à son secours alors qu'une bande d'étudiants l'attaquait, elle le remercia fort gracieusement, et depuis il vit dans l'espoir de la retrouver.

Marcel est un huguenot fanatique. Il a suivi son maître à ce banquet et se retrouve maintenant entouré de chefs du parti adverse, il craint que cela ne tourne mal. Contrastant curieusement avec l'éclat et la gaieté des festivités, il entonne l'hymne de Luther « Ein' feste Burg » (Une place fortifiée). Les nobles du parti catholique, loin d'en prendre ombrage, s'en amusent. Marcel honore leur frivolité en chantant un fier chant de combat huguenot, qui les amuse également.

On annonce au conte de Nevers qu'une dame l'attend dans son jardin pour lui parler. Raoul est consterné de reconnaître celle qu'il a sauvé des brutalités des étudiants, et dont il est épris. Nevers vient retrouver ses invités. Urbain, le page de Marguerite de Valois, entre. Il emmène Raoul auprès d'une belle et noble dame dont l'identité est gardée secrète.

Acte 2

Dans les jardins de Chenonceau.

La Reine Marguerite reçoit Valentine, fille du Comte de Saint-Bris. La Reine sait qu'elle a été sauvée des mains des étudiants par Raoul. Elle désire mettre fin aux querelles entre protestants et catholiques et projette d'unir Valentine, fille d'un grand chef catholique, au huguenot Raoul. Mais Valentine est déjà promise à Nevers. C'est sur la suggestion de la Reine qu'elle est allée le trouver le soir de la fête, pour lui demander de la libérer de son engagement – requête qu'il lui a accordée à contrecœur.

Selon le plan de la Reine, Valentine et Raoul doivent se revoir dans les jardins de Chenonceau. Mais d'abord, elle le recevra seule. On fait venir Raoul, yeux bandés, puis on lui enlève son bandeau et en présence des chefs du parti catholique, Marguerite expose son projet de mettre fin, par l'union de deux grandes maisons, aux antagonismes religieux qui ont perturbé son règne. Tous consentent.

Valentine est introduite. Raoul reconnaît aussitôt la femme qu'il aime, et celle qui a rencontré Nevers pendant le banquet (il ne connaît toujours pas la raison de cette entrevue). La croyant impure, il refuse sa main. Consternation générale. Saint-Bris et sa suite dégaignent, Raoul également. Seule l'intervention de la Reine évite l'effusion de sang.

Acte 3

A Paris, devant une chapelle où Nevers, à nouveau fiancé à Valentine, doit l'épouser.

La foule gronde, et la présence de soldats catholiques et huguenots ne fait qu'accroître cet énervement. Nevers, Saint-Bris, et un autre noble catholique, Maurevert, sortent de la chapelle où Valentine veut se recueillir. Marcel vient signifier à Saint-Bris que son maître le provoque en duel. Les gentilshommes catholiques conspirent pour attirer Raoul dans un guet-apens. Les hommes de Saint-Bris, cachés non loin de là, assassineront le jeune homme.

Valentine, du vestibule de la chapelle, a tout entendu. Elle aime Raoul et veut le protéger. Elle confie à Marcel que son maître ne doit pas aller se battre sans une solide escorte. Les deux adversaires se retrouvent pour le duel. Au moment où les hommes de Saint-Bris vont attaquer le huguenot, ils sont surpris par Marcel et sa suite, qui s'étaient cachés dans une auberge voisine. Le combat va s'engager entre les groupes, quand la Reine entre, suivie de ses gens. La Reine apprend la vérité à Raoul : il a refusé la main de celle qui l'aimait et qui était allée demander à Nevers de la libérer de sa promesse.

Acte 4

Raoul va trouver Valentine, maintenant mariée à Nevers. Il veut s'assurer de la véracité des propos de la Reine. Valentine a juste le temps de cacher Raoul dans la chambre contiguë quand Nevers, Saint-Bris et d'autres gentilshommes entrent. Ils commentent le plan qui prévoit le massacre des huguenots pour le soir même – la nuit de la saint Barthélémy. Seul Nevers refuse de participer au complot. Plutôt que de se joindre à eux, il remet son épée à Saint-Bris et se constitue prisonnier. Un prêtre bénit les épées de Saint-Bris et de ses hommes, qui jurent loyauté à leur cause sanglante et sortent. La grande cloche de Saint Germain leur donnera le signal du massacre.

Raoul sort de sa cachette, ne songeant qu'à prévenir les siens. Valentine essaie de le retenir, sachant qu'il risque la mort, et lui avoue son amour. Mais déjà la cloche sonne, donnant le signal. Raoul saute par la fenêtre.

Acte 5

Raoul, couvert de sang, fait irruption **dans la salle de bal de l'hôtel de Nesle** où les chefs huguenots se sont réunis pour le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri IV. Ils ignorent tout du massacre qui vient de commencer. Leur chef, Coligny vient de succomber. Raoul les appelle au combat.

Valentine se précipite **dans un cimetière huguenot, où Raoul et Marcel ont trouvé refuge**. Elle veut sauver Raoul et le supplie de se convertir. Nevers est mort glorieusement, elle est maintenant libre de l'épouser. Mais Raoul refuse de sacrifier sa foi. Elle décide alors de mourir avec lui, après s'être convertie à la religion réformée. Marcel les bénit. Le cimetière est envahi et le massacre commence.

Une place à Paris.

Raoul, gravement blessé, est soutenu par Marcel et Valentine. Saint-Bris approche. A sa question « Qui va là ? » Raoul rassemble ses dernières forces et répond « Huguenots ». Une salve est tirée, et Raoul, Marcel et Valentine s'effondrent, mortellement blessés. Saint-Bris réalise, mais trop tard, qu'il a tué sa propre fille.



**Costumes d'Eugène Du Faget pour la création
des Huguenots à Paris en 1836**

Meyerbeer le cosmopolite

par Joana Lazzarotto, élève en première année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

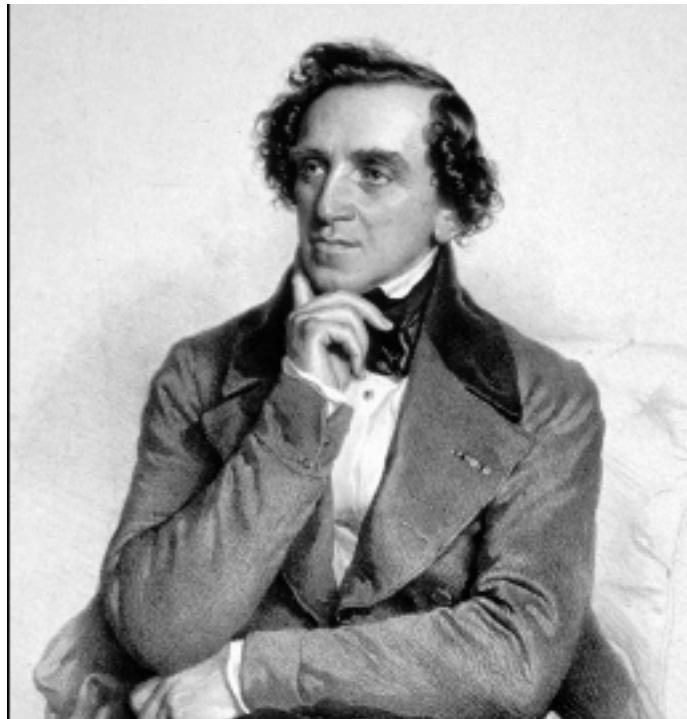
Les Huguenots est un opéra en 5 actes, un drame historico-dramatique, commandé par l'Opéra de Paris à Meyerbeer, suite au succès de son précédent chef d'œuvre : *Robert le Diable*. Le livret sera écrit sous la direction d'Eugène Scribe, célèbre poète et dramaturge de l'époque, mandaté pour de nombreuses pièces. C'est le cinquième grand opéra qui a été créé à Paris. Il est composé entre 1832 et 1836 et sa première représentation se déroule le 29 Février 1836 dans la salle Le Pelletier de l'Opéra de Paris, le jour même de l'anniversaire de Gioachino Rossini.

Cet opéra grandiose est symbolique de l'éclectisme caractéristique de Meyerbeer. Les diverses cultures qui sont les siennes sont avant tout le fruit de son éducation. En effet, Meyerbeer naît en Allemagne, dans une famille où la culture prime, et où il est donc plongé dès son plus jeune âge dans l'art musical. Plus tard, il poursuit son apprentissage en Italie, dont il tombe amoureux. Son chemin se poursuit en France, à Paris, où il arrive en 1825. Il fera là aussi l'objet de nombreuses découvertes dans une ville cosmopolite où se mêlent des cultures internationales. Une ville qui est, aussi, le siège d'un genre particulier d'Opéra : le Grand Opéra, dont Meyerbeer sera d'ailleurs l'un des plus célèbres représentants.

Ainsi, le cosmopolitisme vient se placer au cœur de la problématique : en quoi l'opéra *Les Huguenots* est-il un chef d'œuvre reflet de l'éclectisme de son compositeur ainsi que de ses influences stylistiques germaniques, italiennes et françaises ? Dans une première partie, nous étudierons de plus près les inspirations allemandes présentes dans *Les Huguenots*, majoritairement en s'appuyant sur les débuts de Meyerbeer dans le monde de la musique. Puis, nous nous dirigerons en Italie et, encore une fois, nous rechercherons les caractéristiques de la culture italienne qui ont inspiré le compositeur et qui transparaissent dans la pièce. Enfin, notre étude se terminera en France, berceau de l'opéra *Les Huguenots*.

I. L'Allemagne

Afin de pouvoir comprendre les diverses composantes de l'opéra *Les Huguenots*, il est primordial de revenir à la source de l'éducation de Meyerbeer. En effet, dès son plus jeune âge, il a été baigné dans la musique, et, au gré de ses rencontres lors de sa formation, il a pu élargir ses connaissances musicales, mélodiques, et ses sources d'inspirations.



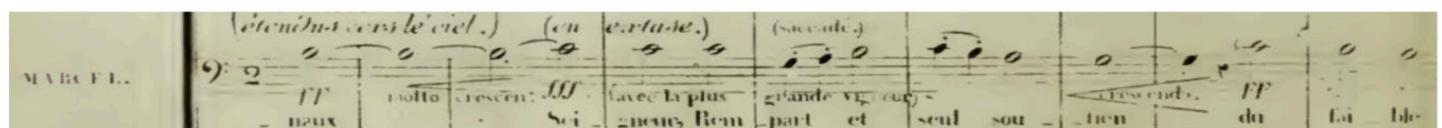
Né le 5 Septembre 1791 à Tasdorf, il est le fils de riches banquiers de confession juive. Cette information, si elle peut paraître superflue au premier regard est pourtant une des impulsions du chemin musical qu'empruntera Jakob Meyerbeer. En effet, il a dès son plus jeune âge côtoyé les prestigieux salons des hôtesses juives, telles que Henriette Herz, ou encore Sara Levy, où se mêlaient lectures littéraires et musiques. Ces salons rassemblaient l'élite de la vie artistique et intellectuelle, et ont permis à Meyerbeer de développer un certain cosmopolitisme, dans la mesure où ils étaient ouverts et égalitaires.

En parallèle, Meyerbeer manifeste dès 4 ans son goût pour la musique, et débute avec hâte les leçons de piano avec le maître Lanska. De 1803 à 1807, il étudie la composition avec Carl Friedrich Zelter. Puis, déjà attiré par l'opéra, on le met sous la direction de Bernard Weber, chef d'orchestre de l'opéra de Berlin, qui lui donne des bases sur les formes et le caractère de la musique dramatique. Arrivé au limite de ce que peut lui enseigner Weber, Meyerbeer doit se trouver un nouveau maître : l'Abbé Vogler. L'histoire dit qu'après que Meyerbeer lui ait envoyé une fugue à huit parties basée sur les principes de Vogler, ce dernier lui aurait répondu : « Il y a pour vous un bel avenir dans l'art. Venez près de moi, à Darmstadt, je vous y recevrai comme un fils, et je vous ferai puiser à la source des connaissances musicales ».

Ainsi, c'est en 1810 qu'il partit pour Darmstadt, où il débuta ses études avec un maître célèbre dans toute l'Allemagne pour son libéralisme et son inventivité, au côté de Carl Maria von Weber, qui devint alors son ami. Cette période d'apprentissage de Meyerbeer est primordiale si l'on veut comprendre la méthode d'écriture de ce dernier, mais aussi l'aisance avec laquelle il pratiquait l'harmonie.

L'influence allemande est aussi traduite par l'inspiration des cantates de Bach que l'on retrouve dans la pièce. En effet, l'élément clé de la pièce, le leitmotiv (même si ce terme n'était pas encore utilisé à l'époque), est un choral luthérien : *Ein Feste Burg ist unser Gott* (C'est une puissante forteresse que notre Dieu). Ce choral a été écrit par Joseph Klug en 1535. On le retrouve dans la cantate de Bach BWV80, où il est élaboré dans les numéros 1, 2, 5 et 8. Ainsi, Meyerbeer s'est inspiré de la méthode d'élaboration de J.S.Bach pour intégrer ce motif dans son opéra.

Dans son oeuvre, Meyerbeer utilise ce choral dans des contextes et avec des techniques musicales éparses. Ainsi, la première apparition de ce choral se passe dans l'ouverture, dans laquelle le thème passe d'instrument en instrument (le cor anglais puis les cors....). On retrouve le choral de Luther dans le n°3, cette fois chanté par Marcel, avec quelques modulations. Il y est accompagné des vents, qui jouent eux aussi le même thème.



Ci-dessus : Partie de Marcel (Basse), dans le n°3 du Premier Acte de *Les Huguenots*, dans lequel il reprend le choral de Luther.
Ci-dessous : l'accompagnement des Cors et Trombones, qui eux aussi jouent le thème.

Le choral sera encore présent à plusieurs reprises dans la pièce, tel que pendant le Septuor du Duel de l'acte III, ou encore pendant le Grand Trio de l'Acte V.

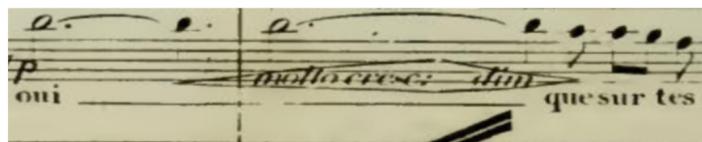
Ainsi, il est aisément de se rendre compte de la présence de techniques et styles caractéristiques de la musique germanique de l'époque dans *Les Huguenots*, que cela soit en lien avec les maîtres de Meyerbeer, tel que l'Abbé Vogler et son libéralisme marqué, ou de la culture par laquelle il a été nourri dès sa plus tendre enfance, la passion avec laquelle il portait de l'intérêt aux œuvres de nombreux illustres compositeurs, tel que Bach et ses cantates.

2. L'Italie et le Bel Canto

Après un échec lors de la représentation de son opéra *Die beiden Kalifen* à Vienne en 1814, Meyerbeer décide de quitter cette ville, où il aura néanmoins côtoyé Beethoven, en participant à la création de *La Bataille de Vittoria* de ce dernier en tant que percussionniste, mais aussi Louis Spohr. Il part donc pendant un an, durant lequel il visitera Paris et Londres. Puis, sur un conseil de Salieri, alors directeur de la chapelle impériale de Vienne et pris d'une tendre affection pour Meyerbeer, il se rend en Italie afin d'apprendre à mieux disposer les voix et de poursuivre son apprentissage de l'écriture d'opéra.

C'est donc en 1813 qu'il arrive en Italie, à Venise, au moment même où se produit pour la première fois, le premier chef d'oeuvre *Tancredi* de Rossini, avec lequel il se liera d'amitié. À l'audition de cette musique Meyerbeer sera transporté d'admiration pour le style italien. Ainsi, il passa les années suivantes à donner de l'élégance, de la facilité aux formes de sa mélodie, remaniant les acquis de sa première éducation allemande. Les six opéras écrits en Italie assurent le succès de Meyerbeer. Ces opéras écrits dans la veine de l'époque, ne se distinguaient pas de ceux d'un imitateur de Rossini. De plus, le dernier ouvrage *Il Crociato in Egitto* recueille un immense succès qui le place au niveau de Rossini. Rossini transmet à Meyerbeer l'art du Bel Canto, dominante de la scène de l'opéra italien de l'époque.

Une des caractéristiques du bel canto de Rossini est sa coloratura très serrée, ainsi que l'écriture très ornementée de la partie de basse, qui suppose une souplesse vocale inédite. L'on retrouve la noblesse de la basse dans les airs du personnage de Marcel dans *Les Huguenots*. De plus, Meyerbeer lui aussi écrit ses airs dans le but de mettre en valeur la virtuosité de ses interprètes, et ainsi, de même que celles de Rossini, ses parties vocales sont brillantes, et nécessitent une virtuosité. Une autre inspiration tirée de Rossini est l'utilisation de crescendo qui crée de l'excitation, ou une tension, comme dans l'air de l'Acte II « Oh, beau pays de la Touraine » de Marguerite.



Air de Marguerite, Acte II, « Oh, beau pays de la Touraine ». Les crescendos traduisent l'excitation de Marguerite.

La dernière influence italienne retrouvée dans *Les Huguenots* que nous approcherons dans cette partie est celle de l'opéra la *Norma* de Bellini. L'admiration qu'il a pour Bellini est traduite dans les similitudes entre le hymne de guerre des Gallois de l'acte II de Norma, « Guerra, Guerra! », et la bénédiction des poignards de l'acte IV des *Huguenots*.

3. La France et le grand opéra

C'est à Paris que se termine notre périple. Capitale des arts, où viennent séjournent de nombreux compositeurs, tous prompts à mettre en scène leurs œuvres. Ainsi cette ville est, comme Meyerbeer, cosmopolite. C'est à l'époque même où Meyerbeer arrive à Paris que se développe un nouveau genre d'opéra, le grand opéra. Le grand opéra est « un ouvrage sérieux, épique ou historique, en 4 ou

5 actes dans lequel le chœur occupe une place importante et qui comporte un ballet ». Les effets scéniques sont extravagants et saisissants. L'un des premiers opéras à user d'éléments techniques complexes est *La Muette de Portici* de Auber, dont le livret est des plus précis, décrivant toutes les entrées et sorties et dont les éclairages et effets climatiques (par exemple, une éruption volcanique) sont innovants.

Meyerbeer, dans *Les Huguenots* cultive cette intention de créer des effets stupéfiant. La scène du « Cortège de noce », dans le n°21 (Acte III) en est une démonstration, par ses nombreux effets scéniques et musicaux. Tous ces effets sont, comme chez Auber, soigneusement décrits dans le conducteur et le livret.

Cette caractéristique nous permet ainsi d'aborder une nouvelle influence française sur l'écriture de Meyerbeer et sur la forme du grand opéra : le romantisme. Ce dernier se développant en France à cette époque amène de nouvelles demandes à satisfaire. Tout d'abord, un intérêt historique que l'on retrouve dans *Les Huguenots*, dont le sujet est le massacre de la Saint Barthélémy, évènement ayant eu lieu près de 3 siècles auparavant. De plus, le romantisme requiert un certain réalisme, et une plus grande ampleur des détails dans la mise en scène. Ainsi, le plateau sera serti de nombreuses portes et fenêtres, comme la porte cachée de l'acte IV, ou encore le porche de l'église de l'acte III. Enfin, que ne ferait pas Meyerbeer pour son public. En effet, Meyerbeer est caractérisé par l'accent qu'il porte aux demandes du public. Et à l'époque, ce que recherche la nouvelle bourgeoisie parisienne, ce sont des sensations, des effets visuels et musicaux qui la tiennent en haleine pendant toute la durée de l'œuvre. C'est ce qui explique le succès du grand opéra à l'époque, qui peut se décrire comme un mélange d'arts de toutes sortes, et le retentissement des *Huguenots*, décrit par Gustave Bertrand :

« (...) il y a d'autres opéras qui témoignent d'un génie égal et même supérieur [de Meyerbeer], mais il n'y en a pas qui soient venus plus complets, où les diverses ressources de l'art soient équilibrées dans une plus heureuse ordonnance. »

Ainsi, c'est le contexte parisien qui a permis au génie créateur de Meyerbeer de prendre toute son ampleur, comme le décrit Henry Fothergill Chorley :

« En réalité, avant que l'Opéra de Paris et toutes ses ressources, —à cette époque plus vastes que nulle part ailleurs,—soit ouvert à lui, M. Meyerbeer n'avait pas trouvé son style ou sa vocation, —qui était de produire des drames élaborer dans un musique de l'école éclectique. »

Ainsi, la partition de l'opéra *Les Huguenots* recèle de références au cosmopolitisme caractéristique de Meyerbeer. Le fait que ce dernier ait baigné dans l'art musical dès sa plus tendre enfance, puis fréquenté des salons cosmopolites, a favorisé par la suite cette tendance à mélanger différentes nationalités musicales dans ses pièces. « Avant *Robert le Diable* et *Les Huguenots*, il était rare pour les compositeurs d'opéra d'être décrits comme « cosmopolites » ! Ainsi, Meyerbeer, plus que d'avoir été pionnier d'un nouveau genre d'opéra - Le Grand Opéra - il a aussi été novateur en tant que l'un des premiers compositeurs à l'électicisme reconnu. Ce talent pour synthétiser différents styles est décrit par Mazzini en 1867 : « *La main du maître est révélé dans un mélange exquis entre éléments, mélodies, et harmonies, italiens et allemands, que la musique future est destinée à combiner.* » Cette citation nous montre bien combien Meyerbeer en développant sa composition dans le Grand Paris de l'époque va avoir un impact sur les générations de compositeurs à venir. Pour en citer quelques uns, prenons Wagner et Tchaïkovsky. Il serait alors intéressant de se pencher sur la question suivante : quels éléments caractéristiques de Meyerbeer retrouve-t-on dans leurs compositions ?



Le public et la critique des *Huguenots*

par Jose-Fernando Antonio Pettina, élève en première année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

Les Huguenots de Meyerbeer est un titre majeur de l'opéra français. L'œuvre va en effet connaître, dès sa première représentation, un succès public à la hauteur des moyens mis en œuvre pour sa réalisation. 28 répétitions seront nécessaires (alors que le règlement ne prévoyait que deux semaines) ainsi qu'un budget de 160'000 francs, somme très considérable pour l'époque.

Toutefois les avis des confrères de Meyerbeer seront très partagés, allant de dithyrambiques à cinglants. Nous allons chercher à comprendre le succès de cette œuvre grâce à l'analyse du public d'opéra du XIXe siècle, à travers les témoignages laissés par les périodiques d'époque et la correspondance des compositeurs.

Le public du XIXe Siècle

En 1789, la bourgeoisie subit une grande mutation : la Révolution ayant mis à mal les priviléges de la noblesse, elle leur permet de se hisser dans les plus hauts rangs de la société française. Sous Napoléon, l'opéra, et plus généralement la musique et les arts, connaissent un véritable essor. Le retour de la monarchie en 1815 essayera de faire reculer les acquis des nouveaux bourgeois, mais en vain. L'opéra, malgré tous ces bouleversements politiques, restera un milieu réservé à une élite. Celle-ci va s'agrandir en accueillant cette nouvelle classe de la haute bourgeoisie.

Car bien au-delà de l'intérêt pour les œuvres, la venue à l'opéra a d'autres enjeux :

« A l'opéra, en effet, la cérémonie est sociale bien plus qu'artistique ». 1

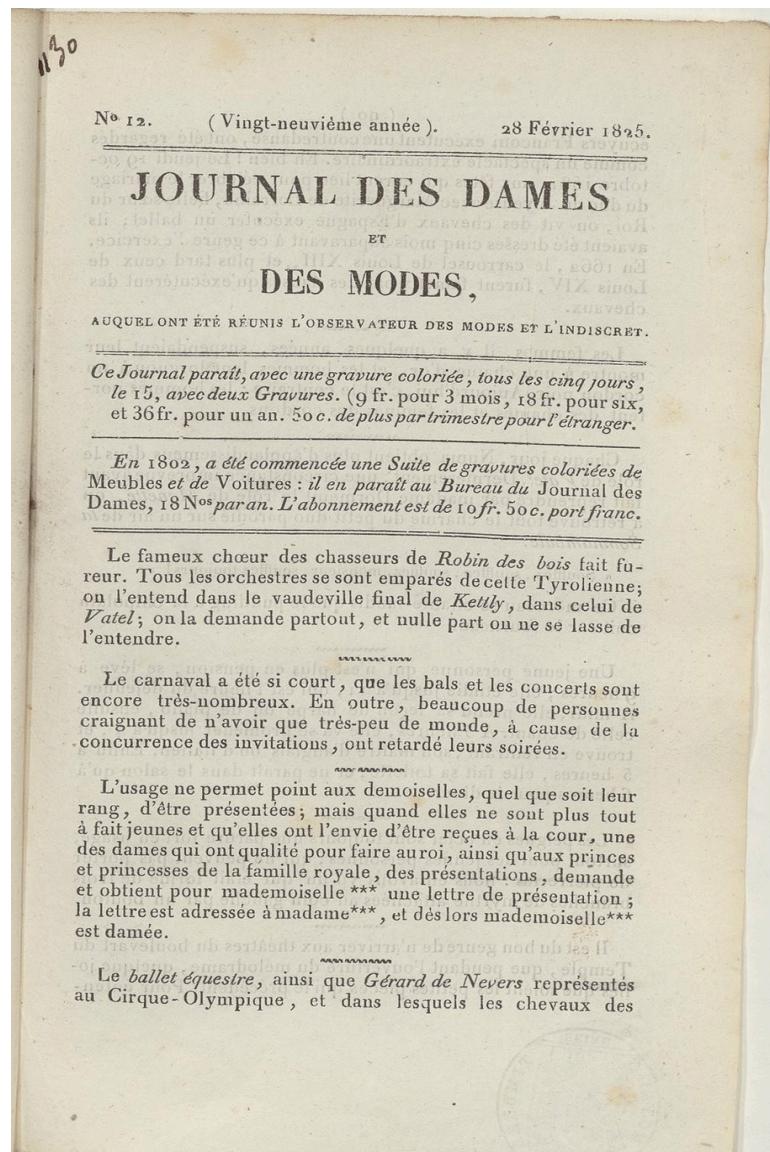
Le but est de se montrer. Comme on peut le lire alors dans *Le journal des dames et des modes* :

« Les femmes y vont pour se montrer, les hommes pour jouir à la fois du double spectacle de la scène et des loges. Le tout finit par une dose d'ennui assez considérable, et quand on voit partir les habitués de ce théâtre, on dirait des écoliers qui reviennent du sermon.... » 2

Pourtant, parmi les « m'as-tu-vu », les véritables amateurs et mélomanes ne manquent pas de se faire entendre au sein du public, et peuvent créer de réels états d'euphorie dans les salles d'opéra.

«..., le voilà qui intervient bruyamment, au moment où l'orchestration du ballet ne lui semble pas conforme à la partition originale : « Il n'y a pas de cymbales là dedans, qui donc se permet de corriger Gluck ? »

Dans les années 1820, le développement des titres de la presse musicale, parmi lesquels *La Revue musicale* en 1827, ainsi que le renouvellement de l'enseignement du chant et de la musique ont grandement participé au développement de ce nouveau « public averti », toujours plus avide de connaissance.



Le Dr. Véron

Le Docteur Véron est une grande figure de l'opéra français. Il prend la tête de l'Opéra de Paris en 1831 et sa présence à la direction est sans aucun doute un facteur du succès des *Huguenots*.

Meyerbeer bénéficiera en effet dès *Robert le Diable*, son premier opéra à Paris, de la politique du Docteur Véron, qui décide « d'employer les grands moyens », afin que les productions de l'Opéra aient de somptueux décors, les meilleures artistes, ainsi qu'un grand nombre de choriste et de machiniste. On peut aller jusqu'à affirmer que les décisions du Docteur Véron auront une réelle influence sur le développement et sur l'esthétique du Grand Opéra.

Meyerbeer dira lui-même : « *Tout cela est très beau mais vous ne croyez pas au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décos.* »⁷

Le succès sera total et en moins de trois ans *Robert le Diable* sera représenté plus de cent fois. Le Dr. Véron ne sera plus directeur de l'Opéra de Paris à la création des *Huguenots*, car il cédera son poste de directeur en 1835 à Duponchel son bras droit, qui suivra toutefois la ligne de son illustre prédecesseur.

La critique des *Huguenots*

La presse va contribuer grandement au succès des *Huguenots* en créant une véritable attente autour de ce qu'elle qualifie « d'opéra messie ». Ainsi pour les lecteurs, la création de cette œuvre a déjà, avant même la première, le statut d'événement.⁸ Mais la presse ne va pas être totalement élogieuse par la suite sur tous les aspects l'œuvre. Le livret de Scribe sera fortement critiqué, comme dans cet article des *Messagers des théâtres* :

«La poésie à ses licences, sans doute, mais ses licences doivent avoir des bornes, indépendamment de celles que le goût lui impose; or, pour l'amour de la vogue, pour les beaux yeux de la musique, et l'intérêt des plaisirs de la scène, immoler constamment à l'appétit des sensations vulgaires les traditions sacrées sur lesquelles reposent la morale et la religion de son pays; faire tantôt une apothéose judaïque au détriment du dogme de notre foi, uniquement pour servir les inspirations d'un musicien de la religion juive, et tantôt un holocauste du culte catholique en l'honneur des schismes de Luther et de Calvin, uniquement pour accorder son poème au diapason d'une lyre protestante, voilà ce qui nous paraît aller trop loin dans l'art d'exploiter les scènes sur le théâtre »⁹



Le Docteur Louis-Désirée Véron

Ce que nous constatons avant tout c'est l'indignation de la presse devant le traitement réservé à l'église catholique. Cette observation va être présente dans de nombreuses critiques. Le remaniement des éléments historiques et l'absence de personnages comme Catherine de Médicis ou encore Charles IX vont également être reprochés aux auteurs, tout comme le choix du titre de l'œuvre *Les Huguenots*.

Selon la critique, le succès de l'œuvre devra non pas au travail du librettiste mais à la composition de Meyerbeer et à la prestation de grands interprètes.

La critique instrumentale du *Nationale* parlant de la beauté de la clarinette basse pendant le cinquième acte, en est un exemple :

« Cet accompagnement a quelque chose qui tient d'une sombre prophétie, c'est un chant de mort que le son de ce lugubre instrument. L'accent de l'instrument complète et renforce les sentiments exprimés par les personnages. L'inspiration religieuse de Marcel et la résignation de Raoul et de Valentine sont admirablement exprimés dans ce morceau que complète si bien la réunion de la clarinette basse »¹⁰

Les chroniqueurs des *Débats* et du *Corsaire* insistent quant à eux sur les interprètes :

« Jamais ni Nourrit et Falcon emportés par la même tendresse ou soutenus par la même douleur ne s'étaient élevés à une pareille hauteur »

La mise en scène sera saluée, les choeurs acclamés et étonnement, même le public aristocrate, sera critiqué dans le *Monde Dramatique* :

« L'opéra est le théâtre de l'aristocratie, de l'aristocratie d'argent et mobilitaire qui se mêlent entre elles. Le théâtre des gens heureux qui viennent autant pour se montrer que pour voir, sinon davantage... »

Nous voyons donc que les périodiques ont ici un discours qui rejoint les observations faites sur le public du XIXe siècle.

Les critiques des compositeurs

De nombreux compositeurs vont parler des *Huguenots* et vont avoir des avis partagés. Tantôt très élogieux comme Berlioz ou Liszt, tantôt plus critique comme Schumann.

Berlioz va être très enthousiaste sur les *Huguenots* de Meyerbeer. Nous pouvons citer plusieurs extraits de son article :

« L'accent d'étonnement avec lequel il (Raoul) s'écrie « tu m'aimes » est celui de la nature même, on ne saurait concevoir une plus grande vérité d'expression » et encore « Ce dénouement musical, si contraire à nos habitudes semble devoir manquer de force et de chaleur nécessaires à la conclusion d'un tel acte ; loin de là cependant, l'exclamation de Raoul « Dieu veillez sur ses jours ! Et moi je vais mourir ! » est si déchirante que l'effet de l'ensemble mesuré le plus énergique ne saurait lui être supérieur».

Voilà le grand enthousiasme de Berlioz. Celui-ci est très élogieux et ne va pas forcément réaliser une véritable analyse musicale.!!

Liszt sera également enchanté par cette œuvre :

« L'instrumentation... est , s'il se peut, encore plus savante que dans Robert le Diable, et les effets d'orchestre y sont si habilement combinés et diversifiés que nous n'avons jamais pu assister à une représentation des Huguenots sans un nouveau sentiment de surprise d'admiration pour l'art du maître qui a su teindre de mille nuances, presque insaisissables dans leur délicatesse, le riche tissu de son poème musical. » 12

Au contraire Schumann va être très cinglant. Et ne va pas mâcher ses mots contre l'œuvre de Meyerbeer. Voici quelques extraits pris dans *Ecrits sur la musique et les musiciens* :

« ... , je confesse que si un élève m'apportait une pareille page de contrepoint, je le prierais très instamment de n'en pas faire de plus mauvais à l'avenir. Qu'elle est fade au-delà de tout, qu'elle est froidement superficielle (au point que le vulgaire même s'en aperçoit), et quelle pesanteur de forgeron cette éternelle criailerie, par Marcel, du choral « Ein' feste Burg... » ». Ou nous pouvons lire encore « Au troisième acte , mélange des tenances libertines et sacrées ; au quatrième, préparatifs de la boucherie ; et enfin au cinquième, égorgements dans l'église. Débauche, assassinat et prière, il n'est pas question d'autre chose dans Les Huguenots. C'est en vain qu'on y chercherait une pensée pure durant tant soit peu, un sentiment vraiment chrétien. » 13

Nous pouvons voir dans ce dernier exemple que Schumann est avant tout choqué par « l'insulte » envers la religion catholique (reproche qui avait déjà été mis en avant par les périodiques). Notons également qu'il fait une analyse musicale dans le premier exemple.

Quoiqu'il en soit l'œuvre de Meyerbeer aura été un succès total et le peu de critiques qui n'étaient pas élogieuses n'amoindrissent pas son succès.

Mon travail devait à l'origine porter avant tout sur le public des *Huguenots* du XIXe siècle et les différences sociales de ses membres. Même si certaines archives nous indiquent des tarifs d'opéra abordables pour les moins fortunés, 0.50 centimes en début du XIXe , ceux-ci ont rapidement augmenté pour atteindre de 2.50 francs en 1830, ce qui représentait une somme conséquente pour l'époque! 14

S'il a été difficile de trouver de réelles informations sur de possibles disparités socio- économiques, on peut malgré tout tirer certaines conclusions. Le public bourgeois n'avait pas forcément de l'intérêt pour ces grandes œuvres, en tout cas dans les débuts du XIXe siècle. Il a fallu éduquer le public pour qu'il soit attentif et instruit sur la musique. Le public a également été orienté dans ses goûts par la manipulation des médias qui rend le cas des *Huguenots* d'autant plus intéressant.

Les périodiques ont tous été très admiratifs du travail sur *Les Huguenots*, malgré les réserves à propos du livret. Le succès est pratiquement unanime. Le caractère imposant des œuvres de Meyerbeer impressionne, et nous offre un véritable spectacle complet. Elles pourraient être considérées, à mon sens, comme les ancêtres de nos « blockbusters » contemporains.

Notes

- I. La musique en France à l'époque romantique : (1830-1870); Bailbé, J.-M., Eigeldinger, J.-J., Series Eds.; Harmoniques. Flammarion. La musique en France; Flammarion: Paris, 1991.
2. La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac
3. Ecrits sur la musique et les musiciens Robert Schumann
4. La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac
5. La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac
6. Musique, esthétique et société au XIXe siècle
7. A l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac
8. La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer Robert le Diable-Les Huguenots-Le Prophète-L'Africaine
9. La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer Rebert le Diable-Les Huguenots-Le Prophète-L'Africaine
- IO. La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer Robert le Diable-Les Huguenots-Le Prophète-L'Africaine
- II. La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer Robert le Diable-Les Huguenots-Le Prophète-L'Africaine

Bibliographie

Coudroy, M.-H. La critique parisienne des “grands opéras” de Meyerbeer : Robert le Diable, Les Huguenots, Le Prophète, L’Africaine; Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts = Etudes sur l’opéra français du XIXème siècle; Musik-Edition L. Galland: Weinsberg, 1988.

Explore: La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris, 1800- 1850 / Patrick Ellis, K. Musique, esthétique et société au XIXe siècle. “Liber amicorum” Joël-Marie Fauquet (Book Review). Revue de Musicologie 20080101, 245–247.

Lehmann, B. Hervé Lacombe, Les Voies de l'opéra français au xixe siècle, 1997. Actes de la recherche en sciences sociales 19971201, 73–74.

Les Huguenots, opéra, mise en scène de Léon Carvalho : documents iconographiques; 1875.

La musique en France à l'époque romantique : (1830-1870); Bailbé, J.-M., Eigeldinger, J.-J., Series Eds.; Harmoniques. Flammarion. La musique en France; Flammarion: Paris, 1991.

La représentation du protestantisme dans les *Huguenots*

par Louis de Ceuninck, élève en première année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

Chef d'œuvre de Meyerbeer et idéal-type du Grand Opéra à la française, l'opéra Les Huguenots (1836) s'ouvre avec la mélodie du choral luthérien Ein feste Burg ist unser Gott, avant que le rideau ne se lève sur une intrigue mêlant amour et massacre de la Saint-Barthélemy. Ce sujet répond aux thèmes historiques alors en vogue en Europe, et fréquemment repris dans les opéras de l'époque, notamment par Meyerbeer lui-même dans Robert le Diable (1831) ou encore Il crociato in Egitto (1824). D'autre part, le thème du protestantisme et des conflits religieux fait l'objet de plusieurs Grands Opéras importants (Les Huguenots, mais aussi Le Prophète de Meyerbeer et La Juive de Halévy) mais n'en reste pas moins un sujet délicat à aborder dans le contexte politique instable de l'époque.

Le contexte

Les sujets historiques n'ont jamais été autant à la mode qu'au début du 19e siècle, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les événements de la Révolution française et leurs répercussions en Europe ont engendré pour les habitants du continent un sentiment de « séparation de leur propre passé » (Charlton 2011, p. 58), qui a mis fin à l'expérience de continuité qui prévalait jusqu'au 18e siècle. Cependant, ce sentiment ne s'est pas traduit dans les productions artistiques par une fuite en avant moderniste, mais bien au contraire par une réappropriation et une re-mise en scène du passé, au travers par exemple de sujets basés sur des événements réels, plus ou moins romancés, en lieu et place de sujets mythologiques ou imaginaires. Cet historicisme trouve également une résonnance dans le goût toujours plus prononcé pour l'immédiateté émotionnelle et « l'immersion totale » dans un environnement exotique (id. p. 59). Et la représentation de cet environnement doit aussi présenter, pour que l'illusion fonctionne, une certaine vraisemblance, traduite au théâtre par de nouveaux costumes, décors et effets.

La conséquence de cette mutation esthétique dans les productions littéraires et dramaturgiques est une confrontation entre les héros et leurs drames personnels d'une part, et les forces puissantes de la grande histoire, incarnées dans les foules et les personnages historiques, d'autre part. Et très souvent, les premiers sont victimes des secondes, qui, puisqu'elles sont historiques, ne peuvent pas être stoppées. (id. p. 74)



Le cas des *Huguenots*

Cette opposition entre grande et petite histoire est caractéristique des *Huguenots*, les amours de Raoul et Valentine sont victimes de la folie meurtrière des guerres de Religion, mais elle est également typique du travail de Eugène Scribe (1791-1861), librettiste des *Huguenots*. Scribe thématise cette opposition dans plusieurs livrets d'opéra, aux côtés d'autres tensions, notamment entre majorités et minorités ethniques ou religieuses (Everist 2016, p. 315).

Les moyens utilisés par Meyerbeer pour mettre ces oppositions en musique sont de plusieurs ordres : les foules et le conflit religieux qui les anime s'incarnent dans le chœur (Charlton 2011, p. 79), tandis que l'altérité des personnages issus de la minorité s'exprime par des procédés instrumentaux qui contrastent avec le climat orchestral dans lequel ils apparaissent (par exemple le motif pointé au basson qui accompagne l'entrée de Marcel à l'acte I) (Everist 2016, p. 322). Finalement, l'identité du groupe minoritaire est soulignée par l'utilisation d'un « signifiant musical » (id. p. 318) distinct et éminemment symbolique : le choral luthérien Ein feste Burg ist unser Gott.

Le choix de ce choral est intéressant : il s'agit d'une mélodie connue et reconnaissable, qui évoque immédiatement le protestantisme ; elle permet une harmonisation archaïsante, comme celle de l'ouverture de l'opéra, qui vient donner une touche de « couleur locale » participant à la mise en scène d'événements historiques.

Cependant, il ne s'agit pas d'un thème Huguenot, mais d'un choral luthérien (Benedict et al. 2014, p. 358), qui ne faisait donc pas partie du répertoire liturgique des protestants français du 16e siècle. La vraisemblance historique est ici mise en retrait au profit d'un symbole « pan-protestant » (Everist 2016, p. 319) reconnaissable par le public. Le traitement réservé au choral est également particulier, puisqu'il apparaît tout au long de l'opéra, dans l'orchestre et chanté d'abord par Marcel puis par le choeur, à la manière d'un leitmotiv wagnérien (Benedict et al. 2014, p. 358). A la différence de la pratique de Wagner, le motif mélodique n'est pas conçu comme un fil conducteur, mais comme un matériau malléable, qui apparaît dans des moments dramatiques distincts les uns des autres, avec différentes paroles et différentes orchestrations qui lui confèrent une charge émotionnelle changeante au cours de l'œuvre (*ibid.*).

C'est précisément ce caractère changeant et peu vraisemblable qui vaut à Meyerbeer plusieurs critiques virulentes de la part de personnalités protestantes, notamment de Robert Schumann (*id.*, p. 363), qui écrivait « [...] cela révolte un bon protestant d'entendre son plus précieux chant sacré crié sur les planches, [...] », fustigeant ainsi ce qu'il considère comme une débauche d'effets faciles. (L'avant-scène opéra 2018, p. 113-115). Néanmoins, la plupart de la critique est favorable au compositeur, qui par ailleurs se montre généralement très attentif à ne pas froisser les différentes sensibilités politiques et religieuses de la France de Louis-Philippe. (L'avant-scène opéra 2017, p. 62). Reste cependant le paradoxe inhérent au Grand Opéra, où le grand spectacle est valorisé et associé au pouvoir et à la nation, mais où l'élément spectaculaire incarne également les forces impersonnelles de la société ou de l'histoire qui anéantissent l'individu et sa puissance d'agir (Charlton 2011, p. 74).

Bibliographie abrégée

CHARLTON, David (ed.). *The Cambridge companion to grand opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, 496 p.

(coll.) « Les Huguenots, Meyerbeer », L'avant-scène. Opéra, no 305, Paris : Premières Loges, 2018, 158 p.

(coll.) « Le Prophète, Meyerbeer », L'avant-scène. Opéra, no 298, Paris : Premières Loges, 2017, 103p.

EVERIST, Mark (ed.). *Meyerbeer and Grand opéra from the July Monarchy to the Present, Speculum Musicae*, vol. 28. Turnhout : Brepols, 2016, 498 p.

WEEDA, Robert. « “L'identité huguenote” mise en musique au XIXe siècle par Meyerbeer et par Mendelssohn. », in BENEDICT Philip, DAUSSY Hugues et LECHOT Pierre-Olivier (ed.), *L'identité huguenote : faire mémoire et écrire l'histoire (XVIIe-XXIe siècle)* (Publications de l'Association suisse pour l'histoire du Refuge huguenot, no. 9.) Genève : Librairie Droz, 2014, 660 p.



Les Huguenots : un livret collaboratif ?

par Anaïs Carré, élève en première année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

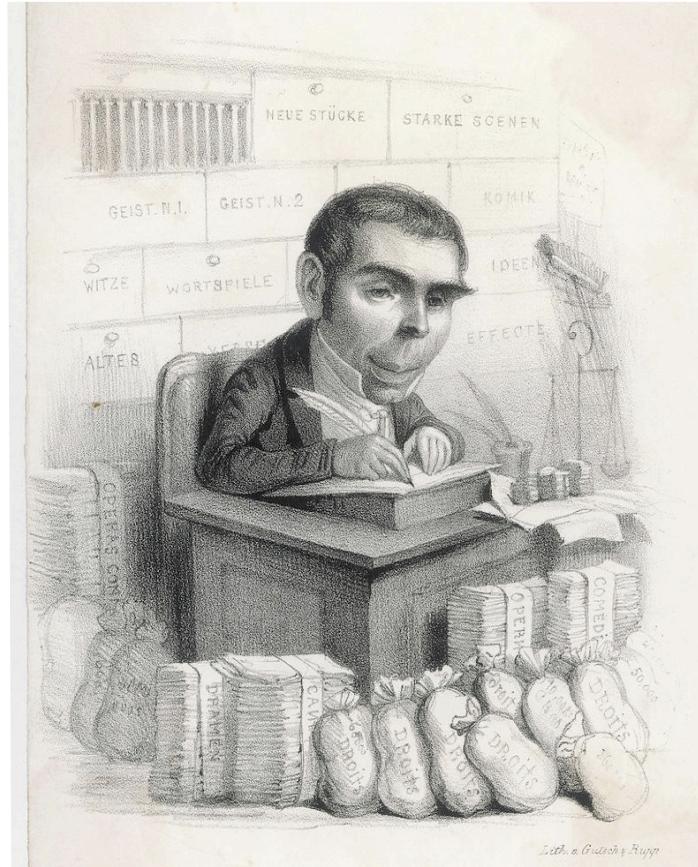
Eugène Scribe (1791-1861) fut le librettiste le plus joué à Paris et plus largement dans le monde au XIXe siècle.. Passionné de théâtre il commence à écrire des œuvres en 1810 et connaît son premier vrai succès en 1815 avec *Une nuit de la garde nationale*. Il écrira pour plusieurs genres comme des comédies, des vaudevilles, ou encore des opéras. Après 1816, il créa une sorte d'atelier d'écriture théâtre en s'associant à de nombreux écrivains sous sa supervision. Seul ou grâce à ces collaborations, il a écrit plus de 400 œuvres et a travaillé en autre avec Rossini, Auber, Halévy, Donizetti, Verdi, Offenbach et bien-sûr Meyerbeer pour les œuvres musicales.¹ La conception du livret est d'un importance stratégique pour la conception de l'opéra dans son ensemble car c'est lui qui définit le rythme dramatique et influence donc les systèmes musicaux et scéniques.²

Dans celui de l'opéra *Les Huguenots*, Eugène Scribe décide de prendre des libertés par rapport à l'histoire réelle de ce drame historique tout en s'inspirant de la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée et nous relate une histoire d'amour impossible entre un gentilhomme protestant prénommé Raoul et une jeune femme catholique, du nom de Valentine. Cependant la première version du livret que E. Scribe a envoyé à G. Meyerbeer ne semble pas le convaincre. De ce fait il fut largement modifié.

Quelles ont été les différentes étapes de la rédaction du livret de l'opéra *Les Huguenots* de G.Meyerbeer et E.Scribe?

Premièrement, pour comprendre quelles ont été les différentes modifications apportées au livret de ce grand opéra nous devons nous intéresser au livret de départ écrit par Eugène Scribe. Nous savons qu'il s'est inspiré de la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimé.³

Comme le veut la structure du grand opéra, tirée de la tradition de la tragédie en musique de Lully et Quinault, celui-ci est découpé en cinq actes.⁴ Les intrigues de Scribe reposent souvent sur une trame double, avec deux conflits simultanés, l'un privé, comme par exemple un amour impossible à cause d'un obstacle (famille...) ou encore un malentendu, et l'un public, opposant un groupe dominant et un groupe dominé. Le conflit public peut-être politique ou religieux.⁵



Caricature d'Eugène Scribe au milieu de ses gains!

C'est ce qu'il a fait avec *Les Huguenots*. Le conflit personnel étant l'histoire d'amour entre Raoul et Valentine et le conflit public, la guerre de religion entre catholiques et protestants. [Valentine, catholique, fille d'un comte (le Comte de Saint-Bris) et fiancé au comte de Never et Raoul de Nangis, gentilhomme protestant. Valentine est également dame d'honneur de Marguerite de Navarre, qui, connaissant l'amour de celle-ci pour Raoul l'envoie rompre son engagement avec le comte de Nevers et convoque Raoul au Château. Celui-ci est cependant convaincu que Valentine est toujours promise au comte de Nevers, de ce fait il refuse le mariage. Il y a donc un quiproquo.

Le refus de Raoul est une humiliation pour Valentine qu'il faut venger, et indirectement, c'est le symbole du refus de l'union d'un protestant avec une catholique qui amène le conflit public: la guerre de religion entre protestants et catholiques qui aboutit au massacre de la Saint-Barthélémy. Après que Valentine ait expliqué le quiproquo à Raoul, elle se convertit au protestantisme et ils se marient.

Ils seront tous les deux tués ainsi que Marcel, le serviteur de Raoul, dans le dernier acte par le père de Valentine lors du massacre. Scribe suit bien sa double trame dans ce livret et amène le spectateur à réfléchir sur le fondement des guerres de religions avec la fin du dernier acte (Valentine tuée par son propre père).]

La structure de l'histoire est restée la même entre le livret manuscrit de Scribe⁶ et celui que l'on connaît aujourd'hui. Cependant, le texte lui-même a été retravaillé par différentes personnes.

En effet, Meyerbeer lui-même commenta largement le manuscrit de Scribe. Il demande par exemple que le premier acte soit joyeux et brillant du début à la fin, puis il souhaite mettre en valeur le talent d'Adolphe Nourrit dans sa romance (ténor, chantant le rôle de Raoul lors de la première représentation) et demande à ce que ses couplets soit allongés et à ce que les refrains soit accompagnés par des choeurs, continue en demandant "une bacchanale aussi vive, déréglée et aussi folle que possible." Meyerbeer suggère ensuite à Scribe un rythme pour ses paroles de la bacchanale en fonction de sa musique. Il en fait de même avec la sixième scène du premier acte pour avoir un effet d'accélération lorsque Valentine vient voir le conte de Nevers pour rompre leur mariage et que le quiproquo à lieu.



Cornélie Falcon, créatrice du rôle de Valentine

Dans un deuxième temps, durant la période de composition de son grand opéra, Meyerbeer se rend en Italie. Lors de son séjour, il rencontre son ancien librettiste et ami Gaetano Rossi, le 31 octobre 1833, et lui demande des conseils quant aux améliorations possibles sur le livret de son nouvel opéra, *Les Huguenots*.⁷

Le compositeur écrit une lettre à Eugène Scribe le 9 juillet 1834 en expliquant lui envoyer comme demandé toutes les modifications en une seule fois. Celle-ci se trouve dans le *Briefwechsel und Tagebücher* de Heinz Becker.⁸ Nous y apprenons que des modifications envoyées au librettiste sont rédigées en italien, ce qui nous mène à penser que Gaetano Rossi a pris part à la réécriture du livret des *Huguenots*. Cependant Meyerbeer demande toujours l'accord de Scribe et lui laisse la possibilité de modifier à sa convenance le livret tout en insérant ses nouvelles idées.

Néanmoins, celui-ci étant un librettiste très demandé, il travaillait sur d'autres opéras au même moment, et n'avait pas le temps de faire des modifications mineures dans son livret. Meyerbeer se tourna donc vers un autre librettiste, Émile Deschamps.⁹ Ce travail, étalé sur plusieurs semaines, s'est fait aussi bien lors des rencontres entre le poète et le compositeur que par échanges écrits. Nous pouvons donc imaginer l'importance, tant qualitative que quantitative, de ces ajustements dans le texte initial de Scribe.

Émile Deschamps a donc travaillé sur les modifications du livret de cet opéra mais il n'est pas le seul. En effet, le 9 juin 1835, les répétitions commencent. A ce moment là, le créateur du rôle de Raoul, le ténor Adolph Nourrit propose lui aussi certains ajustements. Il soumet ses idées et demande notamment l'ajout d'un duo entre Valentine et Raoul dans l'acte 4. Néanmoins c'est à Émile Deschamps que revient la tâche d'insérer ces nouveautés dans le livret.¹⁰

Lors des répétitions, comme à son habitude le compositeur était présent mais, Eugène Scribe l'était également. Il demanda lui-même certaines coupures et changement. Cependant il est possible qu'il n'ait pas fait lui-même ce travail et qu'il l'ait délégué.¹¹

En effet, nous savons que le 29 juin 1835 Meyerbeer a vu Deschamps à propos du second couplet de «repaires impures» et que 20 juillet il travailla avec lui sur les récitatifs du 2ème acte. Le 22 juillet au matin il travailla et avec Scribe et avec Deschamps sur les récitatifs de l'acte 2. Ces différents échanges entre Meyerbeer, Scribe, Deschamps et Nourrit nous montre le grand intérêt et toute l'attention porté à l'aspect dramatique du livret de ce grand opéra.

Deschamps a lui-même listé les changements qu'il a apporté au livret. C'est ce que l'on apprend dans *The diaries of Giacomo Meyerbeer*:

Il a énuméré lui-même son travail sur l'opéra dans une copie du livret huguenot conservé parmi ses papiers :

I) Le rôle de Marcel tout au long de l'opéra [une traduction du texte de Rossi ?]

2) L'aria du Page dans l'acte I.

3) La romance de Valentine dans l'acte 4.

4) Le grand duo d'amour qui met fin à l'acte 4.

5) L'aria de Raoul pendant le bal de l'acte 5.

6) Le grand trio de l'acte 5. 12

Ce qui met en évidence l'importance d'Émile Deschamps dans cette réécriture du livret et nous prouve que le texte écrit par Scribe en 1832 était complètement différent de celui qui a été utilisé lors de la première représentation en 1836.

Par ailleurs, l'État a lui aussi joué un rôle dans la modification du livret des *Huguenots*. Effectivement, Meyerbeer écrit dans une lettre destinée à sa femme, le 24 décembre 1835 :

Le gouvernement a interdit le personnage de Cathérine de Medicis, l'intégralité du final, ainsi que la scène avec les moines. Il sera peut-être possible de sauvegarder les deux premières si des révisions majeures sont apportées, ce qui signifie plus de travail pour moi. Cependant, c'est impossible pour le troisième acte à moins que je ne réécrire la moitié du quatrième acte. Vous pouvez imaginer les innombrables réunions que j'ai eues avec le ministre et la Commission. Dans l'état actuel des choses, Cathérine doit être éliminée ainsi que la finale et même le titre.13

C'est encore une fois Deschamps qui supprimera le rôle de Catherine de Medici et ajustera les derniers détails.

Pour conclure, nous pouvons dire que Giacomo Meyerbeer comme à son habitude porte une grande importance à la dramaturgie du livret de l'opéra sur lequel il travaille. En effet, il demande à Scribe l'autorisation de faire des modifications et commente lui-même un manuscrit indiquant les changements qu'il désire. Scribe accepte mais demande à Meyerbeer de s'occuper lui-même des modifications souhaitées car il travaille sur beaucoup de livrets en même temps et n'a pas le temps de faire des changements mineurs dans son ouvrage.

Après son séjour en Italie, Meyerbeer envoie les modifications désirées à son librettiste. Celles-ci concernent l'ajout de voix de femme et la réécriture du rôle de Marcel qui devient plus important.

Le texte est rédigé en Italien. Comme vu précédemment nous savons que Meyerbeer a rencontré Rossi le 31 octobre 1833, il a donc demandé conseil en secret à son ancien librettiste et ami Gaetano Rossi. Nous pouvons imaginer qu'il soit l'auteur du texte envoyé à Scribe.

Après le début des répétitions, Adolphe Nourrit, suggère à son tour des modifications dont l'ajout d'un duo entre Raoul et Valentine juste après la bénédiction des poignards. Nourrit ayant une grande expérience de l'opéra et étant admiré en tant que ténor par les compositeurs de son temps Meyerbeer accepte d'ajouter ces idées au livret. De plus, la censure obligera Meyerbeer à modifier le rôle de Catherine de Medicis.

La rédaction de tout ceci reviendra, après accord avec Scribe, à Émile Deschamps. Il s'occupera entre autre de la traduction du texte en italien, de gérer le problème de la censure, d'intégrer les idées de Nourrit à l'opéra mais il suggérera également des modifications.

Notes :

I. LETELLIER, Robert Ignatius. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer. Volume I 1791-1839*. London: ligne].<https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2011/39526>

2. STAFFIERI Gloria. Eugène Scribe "sceneggiatore" del "grand opéra" in: *Il Saggiatore musicale*, Vol. 14,

3. MERIMEE, Prosper. *Chronique du règne de Charles IX*, Paris: Calmann Lévy, éditeur, 1890. 358p

4. STAFFIERI Gloria. op. cit. p-23

5. Ibid, p-25

6. SCRIBE,Eugène. "Oeuvres dramatiques et correspondance d'Eugène Scribe (1791-1861). XVIIIe et XIXe siècles. Opéras. -- Ballets. XXIII La Juive (fragments et notes). -- Les Huguenots. -- Guido et Ginevra. -- Le Lac des fées.", Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 22502, I3/O8/2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10084278r/f63.item.r=les%20huguenots#> (consulté le 30/11/2019)

7. LETELLIER, Robert Ignatius. *The Diaries... , op. cit., p-457*

8. BECKER, Heinz. *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Volume 2 1825-1836*. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1970. p-376-377

9. LETELLIER, Robert Ignatius. *The diaries..., op. cit., p-458*

10. Ibid, p-458

II. MARK Violette (traduction). BECKER, Heinz and Gudrun. *Giacomo Meyerbeer: A life in letters*. Oregon: Amadeus Press, 1989.

12. LETELLIER, Robert Ignatius. *The Diaries..., op. cit., p-458*

13. MARK Violette (traduction). BECKER, op. cit., p-70

Les Huguenots

de Marc Minkowski, Jossi Wieler et Sergio Morabito

La première chose dont parlent Jossi Wieler et Sergio Morabito lorsqu'ils évoquent les Huguenots, est le nombre impressionnant de strates qui constituent cette oeuvre. Le dix-neuvième siècle de la création transparaît dans le seizième siècle de l'action, le tragique de la Saint-Barthélemy laisse place à des scènes presque comiques, le sérieux à l'ironie... Les images et les thématiques sont, à l'image de la musique, d'une grande richesse.

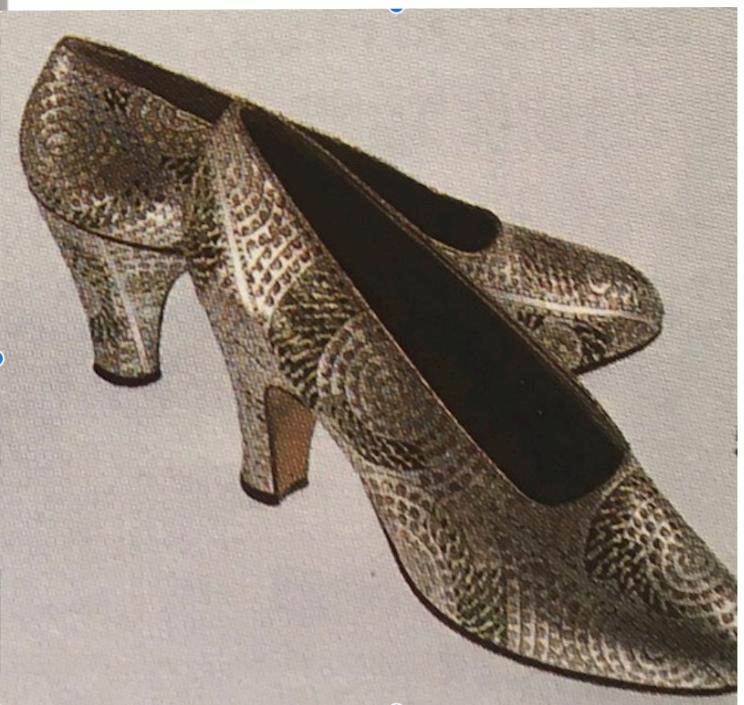


Maquette de la scénographie des *Huguenots* - Anna Viebrock

Afin de restituer ces nombreuses strates de l'oeuvre, Jossi Wieler et Sergio Morabito se sont inspirés des grands films historiques hollywoodiens des débuts du cinéma. Ils situent l'action dans un studio de tournage : les frontières s'estompent et les personnages se perdent dans les nimbes d'une réalité faussée, entre histoire passée et présente. Est-ce une équipe de cinéma des années 20 qui tourne un film sur la Saint-Barthélemy, ou est-ce la reine Marguerite qui s'improvise réalisatrice afin d'immortaliser à l'écran, à travers le mariage qu'elle trame entre Valentine et Raoul, la réconciliation entre les deux camps ennemis ? Le mélange des styles, des époques, des costumes sera donc omniprésent.

Les éléments de la scénographie seront empruntés à différents films, en une sorte de collage.

Autre point crucial pour Jossi Wieler et Sergio Morabito : la scène du cimetière (Acte V) pourrait, dramaturgiquement, constituer le point de départ de la fable. L'ensemble des actes qui précèdent deviendrait, dans cette optique, une sorte de flashback. Les Huguenots, revenus d'entre les morts, revivraient l'histoire entière afin de la comprendre, et d'en témoigner. Sur scène, pas moins de vingt figurants représenteront donc les victimes du massacre de la Saint-Barthélemy. Les figurants représenteront donc le parti huguenot, tandis que le choeur représentera le parti catholique.



Moodboards costumes , inspirations «débuts du cinéma»



Elizabeth Taylor dans Le Père de la mariée, inspiration pour le personnage de Valentine



Inspiration pour le costume de la figurante tenant le rôle de Catherine de Médicis



3-4 Costumes

bride groom



Inspirations pour le personnage du Comte de Nevers

Inspirations pour le personnage de Marguerite de Valois



*MAROUERITE DE VALOIS
Anna Dwlowski*



« On ne peut plus vivre sans Meyerbeer »

Entretien avec Marc Minkowski

Propos recueillis par Christopher Park, rédacteur-traducteur au Grand Théâtre

Marc Minkowski, votre dernier passage au Grand Théâtre remonte à... ?

À l'époque où Renée Auphan était directrice générale, je suis venu diriger *Platée*, puis *Orphée aux Enfers* aux Forces-motrices. Parfois l'agencement des agendas peut provoquer de longues absences, même si je suis venu de temps en temps diriger au Victoria Hall et que j'ai une histoire familiale avec la Suisse, aussi bien à Zurich qu'à Genève, qui me tient très à cœur et que ça me fait toujours plaisir de revenir ici.

Votre activité est foisonnante - directeur de l'Opéra national de Bordeaux, conseiller artistique de l'Orchestre de Kanazawa au Japon et invité à diriger dans le monde entier, avec Les Musiciens du Louvre ou d'autres orchestres symphoniques et d'opéras -, bientôt à Salzbourg pour Le Messie avec une mise en scène de Robert Wilson... Comment parvenez-vous à faire tout cela ?

Je suis bien entouré, ce qui compte beaucoup pour pouvoir faire plusieurs choses. L'équipe qui travaille avec moi à Bordeaux est formidable, tout comme mes assistants musicaux et la personne qui gère mon planning depuis de nombreuses années. Et puis j'ai une espèce d'énergie, certains la qualifient de bousculade, mais je crois plutôt que j'aime faire des choses différentes avec une grande liberté. Très tôt dans ma carrière j'ai enregistré beaucoup d'œuvres baroques françaises, mais j'ai toujours été invité par des orchestres symphoniques et des maisons d'opéra pour faire toutes sortes de choses, dans des genres très différents qui se nourrissent les uns les autres. Je suis aussi un homme de compromis, sinon je ne serais pas devenu directeur d'opéra.

Giacomo Meyerbeer est devenu étranger au répertoire des maisons d'opéra, sur une période qui s'étend de l'affaire Dreyfus à la prohibition des compositeurs juifs par les nazis dans les années 1930 et n'est revenu que très récemment sur les grandes scènes lyriques. Comment expliquez-vous qu'un compositeur qui était la coqueluche de son temps puisse ainsi passer à la trappe ?

Je pense que Meyerbeer a été le père de Verdi, de Wagner et de Berlioz, qu'ils lui doivent la richesse de leur œuvre.

Il y a eu effectivement un problème politique et racial : je connais son arrière-petite-fille à Berlin qui m'a dit que la famille a connu des moments terribles pendant la Deuxième Guerre mondiale, qu'ils ont même dû changer de nom. Tout cela a contribué à cet oubli, qui n'est qu'un pseudo-oubli parce que dans le cœur des mélomanes et des grands amateurs d'opéra, il y a une sorte de folie fanatico-religieuse qui crée quelque chose d'incroyable dès que vous organisez un grand événement Meyerbeer. Le *Robert le diable* légendaire en 1985 à Paris avec June Anderson et Samuel Ramey, par exemple ou plus récemment *Les Huguenots* signés par Olivier Py à Bruxelles qui ont aussi déchaîné la folie. Je crois qu'on passe maintenant de la folie à la curiosité et qu'on est en train de s'apercevoir que ces ouvrages sont des chefs-d'œuvre et des piliers du répertoire lyrique mondial – et francophone, bien entendu – et qu'on ne peut plus vivre sans.

On disait toujours que c'était trop long, mais on ne songe pas à couper ou réduire les opéras de Wagner d'une minute. On disait qu'il n'y avait plus les chanteurs pour le faire, mais nous avons maintenant plusieurs chanteurs qui ont la technique du bel canto d'endurance et de déclamation. Les chefs qui aiment ça et qui y croient ne sommes pas très nombreux, mais il suffit d'appuyer sur le bon bouton, de connaître un peu le pourquoi et le comment et le carrefour d'influence qu'il y a là-dedans et on s'amuse comme des fous. Les metteurs en scène sont aussi avides de ce genre de spectacle. Pour ma part, mon amour pour Meyerbeer a commencé en 2000, je venais de diriger le *Séral* à Salzbourg pour Gérard Mortier quand j'ai reçu une offre de diriger une production de répertoire de *Tristan* pour un théâtre allemand. Quelques jours plus tard, le Staatsoper de Berlin m'appelait pour me proposer *Robert le diable*. Dilemme entre un chef-d'œuvre que je rêvais depuis toujours de diriger et Meyerbeer, relativement inconnu mais dans des conditions si prestigieuses. Je me suis jeté dans Meyerbeer : quelle richesse, quel sujet passionnant ! Et quelle émotion aussi de jouer *Les Huguenots* à Genève, historiquement ! Mon rêve serait de les jouer à La Rochelle, une autre ville avec un passé huguenot tragique, car je suis résident charentais à l'Île de Ré où je dirige un petit festival. Marcel des Huguenots est d'ailleurs lui aussi Rochelais.

Un Juif prussien, Berlinois de naissance, Jakob Liebmann Meyer Beer, dit Giacomo Meyerbeer, invente le grand opéra à la française. Qu'y a-t-il de si français dans le genre du grand opéra ?

Dans son activité à l'Opéra, Meyerbeer succède au grand Autrichien qui est Gluck, venu à Paris pour inventer le grand opéra français de déclamation romantique. Gluck a pris la forme lullyste et l'a complètement remaniée et modernisée. Ce qu'il y a de si français, souvent les sujets, même si *Les Huguenots* est aussi un sujet genevois. La légèreté de certains sujets, les scènes d'orgie ou de beuverie, par exemple, ou les extrêmes de légèreté qu'on y demande des grandes voix de soprano colorature. Et puis il y a un dramatisme incroyablement fort qui s'offre à Raoul et à Valentine qui sont les précurseurs des grands héros verdiens et wagnériens. Il y aussi la présence du ballet : dans *Les Huguenots*, les danses bohémiennes qui sont formidables. Ce sont des opéras qui sont nés en France mais qui sont le fruit d'une entreprise véritablement multiculturelle.

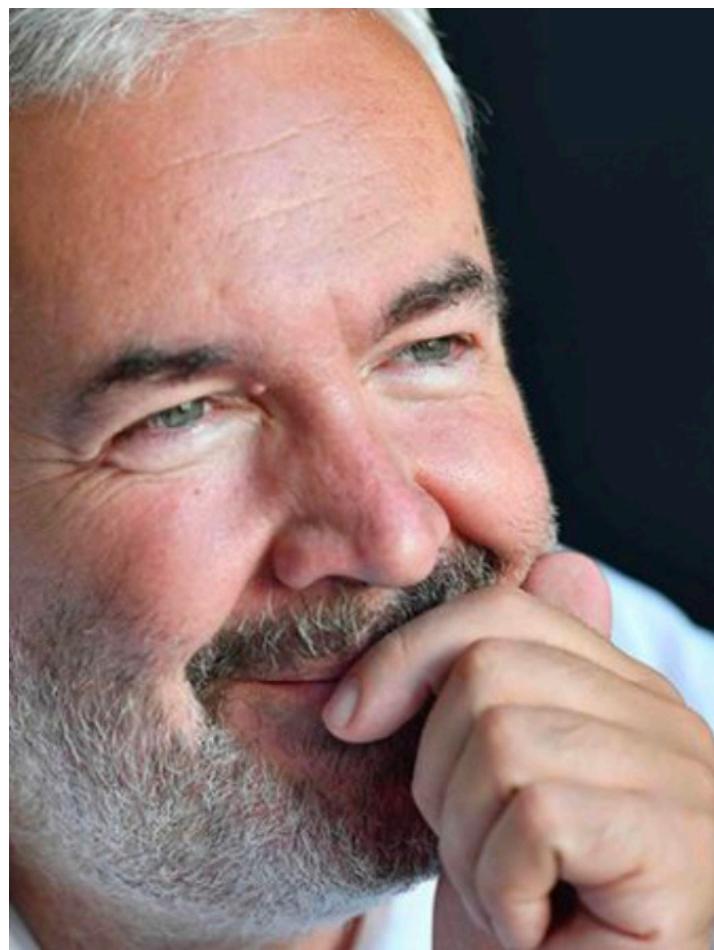
Lors de votre présentation de l'œuvre au personnel de la production, vous avez usé de plusieurs métaphores plaisantes pour parler des *Huguenots* : « un mammouth ailé », « aussi long que *La Guerre des étoiles* », « Viollet-le-Duc à l'opéra ». Pouvez-vous élaborer ?

C'est surtout Viollet-le-Duc à l'opéra que je retiendrais. Il était un grand artiste du XIXe siècle qui voulait réactualiser la Renaissance. Lui l'a fait avec une flèche, feu la flèche de Notre-Dame de Paris ; Meyerbeer le fait avec l'air d'entrée de Raoul, avec l'accompagnement suranné de la viole d'amour, ou les arpèges du violoncelle et de la contrebasse qui accompagnent la voix de Marcel, à la manière d'une viole de gambe. On est face à la même intention d'historicisme. Et puis ces scènes de fête et d'orgie sont, à mon sens, aussi inspirées de l'idée que Meyerbeer se fait de la Renaissance.

La pertinence de ces grandes fresques historiques est de plus en plus relative de nos jours, surtout pour un jeune public. Croyez-vous que le come-back de Meyerbeer puisse durer ?

Nous sommes à l'époque de *Game of Thrones*. Je pense que *Les Huguenots*, c'est exactement la même chose, à l'opéra. Tous ces personnages qui ont des histoires incroyables, qui sont engagés dans des luttes de pouvoir et qui sont des figures d'un autre temps nous emmènent non seulement dans la Renaissance, mais aussi dans la période romantique et sont en plus des sortes de super-héros vocaux : il y a tous les éléments qui conviennent

aux générations d'aujourd'hui dans cette œuvre. Pour moi cet oubli ne peut pas se reproduire, ou alors c'est tout l'opéra qui tombe en ruines !



Vous imaginiez-vous, en fondant *Les Musiciens du Louvre* à l'âge de 19 ans, que vous alliez un jour diriger Meyerbeer ?

Non.

Y a-t-il un répertoire ou un genre qui ne vous attire pas ?

Le sérialisme.

Votre péché mignon musical ?

Meyerbeer.

Votre péché mignon tout court ?

Monter à cheval... et la gastronomie. Si on peut en avoir deux ?

À qui a beaucoup péché, il sera beaucoup pardonné. Un conseil au public genevois qui viendra voir *Les Huguenots* ?

N'écoutez pas les préjugés, venez juger par vous-mêmes.

Biographies

Sergio Morabito Mise en scène



Natif de Francfort, il étudie les arts de la scène à Giessen. À Stuttgart, il met en scène, avec Jossi Wieler, *L'Italiana in Algeri*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Siegfried*, *Moses und Aron* et *Kátia Kabanová*. Leur mise en scène d'*Alcina* est reprise aux festivals de Budapest et d'Édimbourg, ainsi qu'aux opéras de San Francisco et Lyon, celle de *Doktor Faust* à San Francisco, celle de *Norma* (2002) au Novaya Opéra de Moscou et à Palerme. Ils mettent en scène *Pelléas et Mélisande* au Staatsoper de Hanovre, puis aux Wiener Festwochen et au Festival d'Édimbourg. Ils sont invités à Amsterdam pour Lucio Silla et un cycle Mozart/Da Ponte, à Salzbourg pour *Ariadne auf Naxos* et *Rusalka* (repris à Londres et Genève), à Dresde pour *La Juive*. En 2008, ils mettent en scène *Un ballo in maschera* au Staatsoper Unter den Linden, repris par la Canadian Opera Company. Jossi Wieler et Sergio Morabito ont été nommés « metteurs en scène de l'année » en 2002 et 2012 et reçoivent le prix *Faust* dans la catégorie Meilleure mise en scène d'opéra pour *Doktor Faust* en 2006 et *Die glückliche Hand/Osud* en 2012, leurs mises en scène d'*Alceste* et de *La Sonnambula* sont qualifiées Spectacle lyrique de l'année en 2006 et en 2012 et II Vologeso « découverte de l'année 2014 ». Membre de la Deutsche Akademie der darstellenden Künste, il est auteur de nombreux ouvrages. En 2011-2012, il est nommé dramaturge en chef au Staatsoper Stuttgart où il collabore à *L'Écumé des jours* d'Edison Denisov (prix Diaghilev 2013 de la meilleure production d'opéra). Parmi ses mises en scènes récentes : la création mondiale de *Wunderzaichen* de Mark Andre, *Rigoletto*, *Don Pasquale*, *La Dame de pique* à Stuttgart, *La Sonnambula* à Berlin (Deutsche Oper).

Jossi Wieler Mise en scène



Né à Kreuzlingen en Suisse, Jossi Wieler étudie la mise en scène à la faculté de théâtre de l'université de Tel Aviv. Il signe ses premières mises en scène dès 1979 et travaille depuis lors dans des théâtres renommés en Allemagne et en Suisse. Pour sa mise en scène de *Wolken. Heim.*, il reçoit en 1994 le prix du « metteur en scène de l'année » de Theater heute et le prix Konrad-Wolf en 2002, pour Rechnitz (*Der Würgeengel*) le Deutscher Kritiker-Preis 2005 et le prix Nestroy-Wiener-Theaterpreis. Depuis 1994, il collabore avec Sergio Morabito au Staatsoper Stuttgart. Leur *Alcina* est invitée aux festivals d'Édimbourg et de Budapest, aux opéras de San Francisco et de Lyon. *Ariadne auf Naxos* (Festival de Salzbourg, 2001) et *Doktor Faust* (San Francisco et Stuttgart, 2005) sont nommés « création de l'année » par Opernwelt, de même que leur *Alceste* et *La Sonnambula* (Stuttgart 2006 et 2012). En 2008, ils mettent en scène *Un ballo in maschera* au Staatsoper Berlin et *Rusalka* au Festival de Salzbourg, invité aussi à Genève et Londres. En 2002, ils sont nommés « meilleurs metteurs en scène de l'année » et reçoivent le prix « *Faust* » du théâtre allemand pour *Doktor Faust* en 2006 et *Die glückliche Hand/Osud* en 2012. En 2015, il reçoit le Kulturpreis Baden-Württemberg et en 2016 le Verdienstorden des Landes Baden-Württemberg. En 2016, l'Oper Stuttgart est élu « Opernhaus des Jahres » par Opernwelt. Directeur du Staatsoper Stuttgart de 2011 à 2018, il y met en scène avec Sergio Morabito notamment *L'Écumé des jours*, *Tristan und Isolde*, *Rigoletto*, *Fidelio*, *I Puritani*, *Ariodante*, *Wunderzaichen*, *La Dame de pique*, *La Sonnambula*, *Don Pasquale*, *Erbbeben Träume*, *I Puritani*. Récemment, il est invité au Deutsche Oper pour *La Sonnambula*.

Marc Minkowski **Direction musicale**



Marc Minkowski fonde à l'âge de 19 ans Les Musiciens du Louvre.

Il est régulièrement à l'affiche à Paris (*Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille*, *Alceste*, *La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Carmen*, *Les Fées*, *La Dame blanche*, *Pelléas et Mélisande*, *Cendrillon*, *La Chauve-Souris*, *Mârouf*, Salzbourg (*Die Entführung aus dem Serail*, *Mitridate*, *Così fan tutte*, *Lucio Silla*), Bruxelles (*La Cenerentola*, *Don Quichotte*, *Les Huguenots*, *Il Trovatore*), Zurich (*Il Trionfo del Tempo*, *Giulio Cesare*, *Agrippina*, *Les Boréades*, *Fidelio*, *La Favorita*), Venise (*Le Domino noir*), Moscou (*Pelléas et Mélisande*), Berlin (*Robert le Diable*, *Il Trionfo del Tempo*), Amsterdam (*Roméo et Juliette*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Faust*), Vienne (*Hamlet*, *Der fliegende Holländer*, *Armide*, *Alcina*), Aix-en-Provence (*L'Incoronazione di Poppea*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Il Turco in Italia*), Londres (*Idomeneo*, *La Traviata*, *Don Giovanni*), Milan (*Lucio Silla*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *L'Heure espagnole*), Drottningholm et Versailles (Trilogie Mozart-Da Ponte). Il est l'invité d'orchestres tels les BBC SO, DSO Berlin, Berliner et Wiener Philharmoniker, Mozarteumorchester, orchestres du Capitole et du Mariinski. Ses principaux projets 2018-2019 : *Pelléas et Mélisande* au Japon, *Il Barbiere di Siviglia* à Bordeaux, *Manon* à Bordeaux et Paris.

Directeur artistique de la Mozartwoche de Salzbourg entre 2013 et 2017, il fonde en 2011 le festival « Ré Majeure » sur l'Île de Ré, et il devient Conseiller artistique de l'orchestre de Kanazawa en 2018.

En 2016, il prend ses fonctions de directeur de l'Opéra national de Bordeaux.

Anna Viebrock **Scénographie et costume**



Scénographe, metteuse en scène et professeure à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, Anna Viebrock travaille depuis 1994 avec l'équipe Josi Wieler / Sergio Morabito sur des productions d'opéra au Festival de Salzbourg et à l'opéra d'Amsterdam, de Bâle et de Stuttgart.

Elle collabore avec Christoph Marthaler dans de nombreux théâtres et maisons lyriques tels que la Volksbühne Berlin, les Schauspielhaus de Hambourg et de Zurich, l'opéra de Francfort, Paris et Madrid, les festivals de Salzbourg et de Bayreuth.

Elle met en scène *Ariane et Barbe-bleue* à l'Opéra national de Paris et la première mondiale *Fremd* de Hans Thomalla au Staatsoper Stuttgart (2011).

Ses modèles de scénographie ont été exposés à Rotterdam, Prague, Madrid, Bruxelles, Avignon, Bâle et Giessen, et plus récemment au cours de l'exposition *The Boat is Leaking, The Captain Lied* à la Fondation Prada de Venise. Anna Viebrock a été distinguée 16 fois comme «scénographe de l'année» et «créatrice de costumes de l'année», ainsi que par le prix de culture de l'État de Hesse (1997), le prix de théâtre de Berlin (2004), le prix Hein Heckroth (2013) et le prix du Festival de Zurich (2015).

Les Huguenots

Pistes pour la classe

A lire, à voir :

Films :

Intolérances, D.W. Griffith, 1916

La Reine Margot, Jean Dréville, 1954

La Reine Margot, Patrice Chéreau, 1994



Poésie :

Les Tragiques Agrippa d'Aubigné

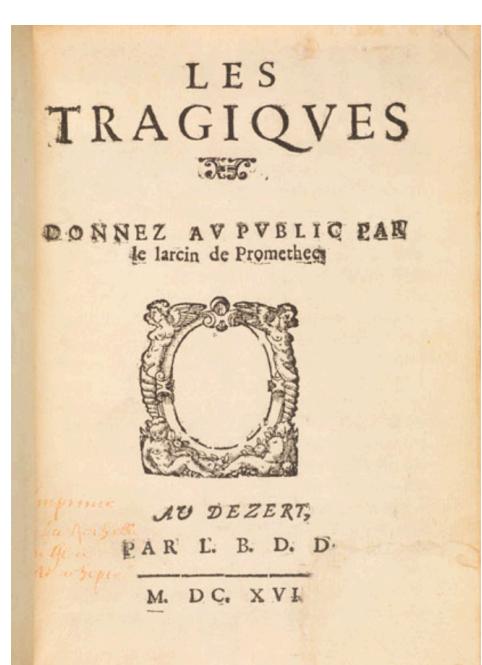
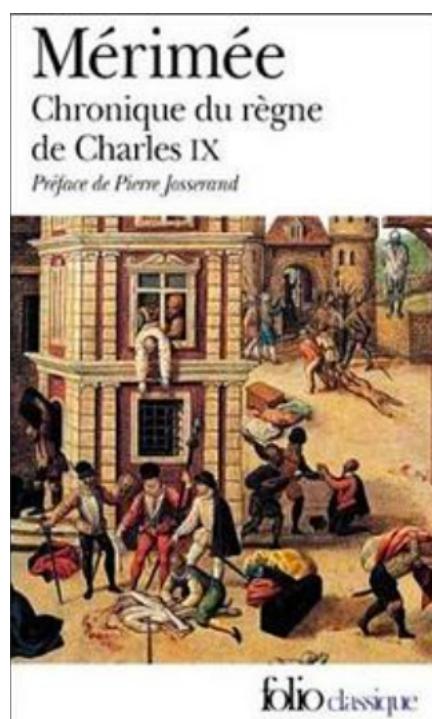
Théâtre :

Massacre à Paris Christopher Marlowe , 1593

Roman :

Chroniques du règne de Charles IX Prosper Mérimée 1829

La Reine Margot Alexandre Dumas père, 1845



Les Huguenots

Une représentation peu commune dans *Une Fantaisie du Docteur Ox*
de Jules Verne (1874)

En 1874, soit moins de 40 ans après la première des *Huguenots* à Paris, Jules Verne décrit avec un humour exacerbé une représentation de l'oeuvre dans la petite ville fictive de Quiquendone, où se déroule l'action de sa nouvelle *Une Fantaisie du Docteur Ox*. Dans cet endroit où les habitants sont d'une grande nonchalance et toujours d'humeur égale, le Docteur Ox et son assistant, en proposant un nouvel éclairage au gaz oxy-hydrique, vont déclencher une vague d'agressivité qui ne va pas épargner le théâtre de la bourgade...

VII

Où les andante deviennent des allegro et les allegro des vivace.

L'émotion causée par l'incident de l'avocat Schut et du médecin Custos s'était apaisée. L'affaire n'avait pas eu de suite. On pouvait donc espérer que Quiquendone rentrerait dans son apathie habituelle, qu'un événement inexplicable avait momentanément troublée.

Cependant, le tuyautage destiné à conduire le gaz oxy-hydrique dans les principaux édifices de la ville s'opérait rapidement. Les conduites et les branchements se glissaient peu à peu sous le pavé de Quiquendone. Mais les becs manquaient encore, car leur exécution étant très délicate, il avait fallu les faire fabriquer à l'étranger. Le docteur Ox se multipliait ; son préparateur Ygène et lui ne perdaient pas un instant, pressant les ouvriers, parachevant les délicats organes du gazomètre, alimentant jour et nuit les gigantesques piles qui décomposaient l'eau sous l'influence d'un puissant courant électrique. Oui ! le docteur fabriquait déjà son gaz, bien que la canalisation ne fût pas encore terminée ; ce qui, entre nous, aurait dû paraître assez singulier. Mais avant peu, — du moins on était fondé à l'espérer, — avant peu, au théâtre de la ville, le docteur Ox inaugurerait les splendeurs de son nouvel éclairage.

Car Quiquendone possédait un théâtre, bel édifice, ma foi, dont la disposition intérieure et extérieure rappelait tous les styles. Il était à la fois byzantin, roman, gothique, Renaissance, avec des portes en plein cintre, des fenêtres ogivales, des rosaces flamboyantes, des clochetons fantaisistes, en un mot, un spécimen de tous les genres, moitié Parthénon, moitié Grand Café parisien, ce qui ne saurait étonner, puisque, commencé sous le bourgmestre Ludwig van Tricasse, en 1175, il ne fut achevé qu'en

1837, sous le bourgmestre Natalis van Tricasse. On avait mis sept cents ans à le construire, et il s'était successivement conformé à la mode architecturale de toutes les époques. N'importe ! c'était un bel édifice, dont les piliers romans et les voûtes byzantines ne jureraient pas trop avec l'éclairage au gaz oxy-hydrique.

On jouait un peu de tout au théâtre de Quiquendone, et surtout l'opéra et l'opéra-comique. Mais il faut dire que les compositeurs n'eussent jamais pu reconnaître leurs œuvres, tant les mouvements en étaient changés.

En effet, comme rien ne se faisait vite à Quiquendone, les œuvres dramatiques avaient dû s'approprier au tempérament des Quiquendoniens. Bien que les portes du théâtre s'ouvrisSENT habuellement à quatre heures et se fermassent à dix, il était sans exemple que, pendant ces six heures, on eût joué plus de deux actes. Robert le Diable, les Huguenots, ou Guillaume Tell, occupaient ordinairement trois soirées, tant l'exécution de ces chefs-d'œuvre était lente. Les vivace, au théâtre de Quiquendone, flânaient comme de véritables adagio. Les allegro se traînaient longuement, longuement. Les quadruples croches ne valaient pas des rondes ordinaires en tout autre pays. Les roulades les plus rapides, exécutées au goût des Quiquendoniens, avaient les allures d'un hymne de plain-chant. Les trilles nonchalants s'alanguissaient, se compassaient, afin de ne pas blesser les oreilles des dilettanti. Pour tout dire par un exemple, l'air rapide de Figaro, à son entrée au premier acte du Barbier de Séville, se battait au numéro 33 du métronome et durait cinquante-huit minutes, — quand l'acteur était un brûleur de planches.

On le pense bien, les artistes venus du dehors avaient dû se conformer à cette mode ; mais, comme on les payait bien, ils ne se plaignaient pas, et ils obéissaient fidèlement à l'archet du chef

d'orchestre, qui, dans les allegro, ne battait jamais plus de huit mesures à la minute.

Mais aussi quels applaudissements accueillaient ces artistes, qui enchantait, sans jamais les fatiguer, les spectateurs de Quiquendone ! Toutes les mains frappaient l'une dans l'autre à des intervalles assez éloignés, ce que les comptes rendus des journaux traduisaient par applaudissements frénétiques ; et une ou deux fois même, si la salle étonnée ne croula pas sous les bravos, c'est que, au douzième siècle, on n'épargnait dans les fondations ni le ciment ni la pierre.

D'ailleurs, pour ne point exalter ces enthousiastes natures de Flamands, le théâtre ne jouait qu'une fois par semaine, ce qui permettait aux acteurs de creuser plus profondément leurs rôles et aux spectateurs de digérer plus longuement les beautés des chefs-d'œuvre de l'art dramatique.

Or, depuis longtemps les choses marchaient ainsi. Les artistes étrangers avaient l'habitude de contracter un engagement avec le directeur de Quiquendone, lorsqu'ils voulaient se reposer de leurs fatigues sur d'autres scènes, et il ne semblait pas que rien dût modifier ces coutumes invétérées, quand, quinze jours après l'affaire Schut-Custos, un incident inattendu vint jeter à nouveau le trouble dans les populations.

C'était un samedi, jour d'opéra. Il ne s'agissait pas encore, comme on pourrait le croire, d'inaugurer le nouvel éclairage. Non ; les tuyaux aboutissaient bien dans la salle, mais, pour le motif indiqué plus haut, les becs n'avaient pas encore été posés, et les bougies du lustre projetaient toujours leur douce clarté sur les nombreux spectateurs qui encombraient le théâtre. On avait ouvert les portes au public à une heure après midi, et à trois heures la salle était à moitié pleine. Il y avait eu un moment une queue qui se développait jusqu'à l'extrémité de la place Saint-Ernuph, devant la boutique du pharmacien Josse Liefrinck. Cet empressement faisait pressentir une belle représentation.

« Vous irez ce soir au théâtre ? avait dit le matin même le conseiller au bourgmestre.

— Je n'y manquerai pas, avait répondu van Tricasse, et j'y conduirai Mme Van Tricasse, ainsi que notre fille Suzel et notre chère Tatanémance, qui raffolent de la belle musique.

— Mlle Suzel viendra ? demanda le conseiller.

— Sans doute, Niklausse.

— Alors mon fils Frantz sera un des premiers à faire queue, répondit Niklausse.



— Un garçon ardent, Niklausse, répondit docto-rallement le bourgmestre, une tête chaude ! Il faut surveiller ce jeune homme.

— Il aime, van Tricasse, il aime votre charmante Suzel.

— Eh bien ! Niklausse, il l'épousera. Du moment que nous sommes convenus de faire ce mariage, que peut-il demander de plus ?

— Il ne demande rien, van Tricasse, il ne demande rien, ce cher enfant ! Mais enfin — et je ne veux pas en dire davantage — il ne sera pas le dernier à prendre son billet au bureau !

— Ah ! vive et ardente jeunesse ! répliqua le bourgmestre, souriant à son passé. Nous avons été ainsi, mon digne conseiller ! Nous avons aimé, nous aussi ! Nous avons fait queue en notre temps ! À ce soir donc, à ce soir ! À propos, savez-vous que c'est un grand artiste, ce Fioravanti ! Aussi, quel accueil on lui a fait dans nos murs ! Il n'oubliera pas de long-temps les applaudissements de Quiquendone. »

Il s'agissait, en effet, du célèbre ténor Fioravanti, qui, par son talent de virtuose, sa méthode parfaite, sa voix sympathique, provoquait chez les amateurs de la ville un véritable enthousiasme.

Depuis trois semaines, Fioravanti avait obtenu des succès immenses dans les Huguenots. Le premier acte, interprété au goût des Quiquendoniens, avait rempli une soirée tout entière de la première semaine du mois.

Une autre soirée de la seconde semaine, allongée par des andante infinis, avait valu au célèbre chanteur une véritable ovation. Le succès s'était encore accru avec le troisième acte du chef-d'œuvre de Meyerbeer. Mais c'est au quatrième acte qu'on attendait Fioravanti, et ce quatrième acte, c'est ce soir-là même qu'il allait être joué devant un public impatient. Ah ! ce duo de Raoul et de Valentine, cet hymne d'amour à deux voix, largement soupiré, cette strette où se multiplient les crescendo, les stringendo, les pressez un peu, les più crescendo, tout cela chanté lentement, compendieusement, interminablement ! Ah ! quel charme !

Aussi, à quatre heures, la salle était pleine. Les loges, l'orchestre, le parterre regorgeaient. Aux avant-scènes s'étaisaient le bourgmestre van Tricasse, Mlle van Tricasse, Mme van Tricasse et l'aimable Tatanémance en bonnet vert-pomme ; puis, non loin, le conseiller Niklausse et sa famille, sans oublier l'amoureux Frantz. On voyait aussi les familles du médecin Custos, de l'avocat Schut, d'Honoré Syntax, le grand juge, et Soutman (Norbert), le directeur de la compagnie d'assurances, et le gros banquier Collaert, fou de musique allemande, un peu virtuose lui-même, et le percepteur Rupp, et le directeur de l'Académie, Jérôme Resh, et le commissaire civil, et tant d'autres notabilités de la ville qu'on ne saurait les énumérer ici sans abuser de la patience du lecteur.

Ordinairement, en attendant le lever du rideau, les Quiquendoniens avaient l'habitude de se tenir silencieux, les uns lisant leur journal, les autres échangeant quelques mots à voix basse, ceux-ci gagnant leur place sans bruit et sans hâte, ceux-là jetant un regard à demi éteint vers les beautés aimables qui garnissaient les galeries.

Mais, ce soir-là, un observateur eût constaté que, même avant le lever du rideau, une animation inaccoutumée régnait dans la salle. On voyait remuer des gens qui ne remuaient jamais. Les éventails des dames s'agitaient avec une rapidité anormale. Un air plus vivace semblait avoir envahi toutes ces poitrines. On respirait plus largement. Quelques regards brillaient, et, s'il faut le dire, presque à l'égal des flammes du lustre, qui semblaient jeter sur la salle un éclat inaccoutumé. Vraiment, on y voyait plus clair que d'habitude, bien que l'éclairage n'eût point été augmenté. Ah ! si les appareils nouveaux du docteur Ox eussent fonctionné ! mais ils ne fonctionnaient pas encore.

Enfin, l'orchestre est à son poste, au grand complet. Le premier violon a passé entre les pupitres pour donner un la modeste à ses collègues. Les

instruments à corde, les instruments à vent, les instruments à percussion sont d'accord. Le chef d'orchestre n'attend plus que le coup de sonnette pour battre la première mesure.

La sonnette retentit. Le quatrième acte commence. L'Allegro appassionato de l'entracte est joué suivant l'habitude, avec une lenteur majestueuse, qui eût fait bondir l'illustre Meyerbeer, et dont les dilettanti Quiquendoniens apprécient toute la majesté.

Mais bientôt le chef d'orchestre ne se sent plus maître de ses exécutants. Il a quelque peine à les retenir, eux si obéissants, si calmes d'ordinaire. Les instruments à vent ont une tendance à presser les mouvements, et il faut les refréner d'une main ferme, car ils prendraient l'avance sur les instruments à cordes, ce qui, au point de vue harmonique, produirait un effet regrettable. Le basson lui-même, le fils du pharmacien Josse Liefrinck, un jeune homme si bien élevé, tend à s'emporter.

Cependant Valentine a commencé son récitatif :

Je suis seule chez moi...

mais elle presse. Le chef d'orchestre et tous ses musiciens la suivent — peut-être à leur insu — dans son cantabile, qui devrait être battu largement, comme un douze-huit qu'il est. Lorsque Raoul paraît à la porte du fond, entre le moment où Valentine va à lui et le moment où elle le cache dans la chambre à côté, il ne se passe pas un quart d'heure, tandis qu'autrefois, selon la tradition du théâtre de Quiquendone, ce récitatif de trente-sept mesures durait juste trente-sept minutes.

Saint-Bris, Nevers, Cavannes et les seigneurs catholiques sont entrés en scène, un peu précipitamment peut-être. Allegro pomposo a marqué le compositeur sur la partition. L'orchestre et les seigneurs vont bien allegro, mais pas pomposo du tout, et au morceau d'ensemble, dans cette page magistrale de la conjuration et de la bénédiction des poignards, on ne modère plus l'allegro réglementaire. Chanteurs et musiciens s'échappent fougueusement. Le chef d'orchestre ne songe plus à les retenir. D'ailleurs le public ne réclame pas, au contraire ; on sent qu'il est entraîné lui-même, qu'il est dans le mouvement, et que ce mouvement répond aux aspirations de son âme :

*Des troubles renaissants et d'une guerre impie
Voulez-vous, comme moi, délivrer le pays ?*

On promet, on jure. C'est à peine si Nevers a le temps de protester et de chanter que, « parmi ses aïeux, il compte des soldats et pas un assassin. »

On l'arrête. Les quartiers et les échevins accourent et jurent rapidement « de frapper tous à la fois ». Saint-Bris enlève comme un véritable deux-quatre de barrière le récitatif qui appelle les catholiques à la vengeance. Les trois moines, portant des corbeilles avec des écharpes blanches, se précipitent par la porte du fond de l'appartement de Nevers, sans tenir compte de la mise en scène, qui leur recommande de s'avancer lentement. Déjà tous les assistants ont tiré leur épée et leur poignard, que les trois moines bénissent en un tour de main. Les soprani, les ténors, les basses, attaquent avec des cris de rage l'*allegro furioso*, et, d'un six-huit dramatique, ils font un six-huit de quadrille. Puis, ils sortent en hurlant :

*À minuit,
Point de bruit !
Dieu le veut !
Oui,
À minuit.*

En ce moment, le public est debout. On s'agit dans les loges, au parterre, aux galeries. Il semble que tous les spectateurs vont s'élancer sur la scène, le bourgmestre van Tricasse en tête, afin de s'unir aux conjurés et d'anéantir les huguenots, dont, d'ailleurs, ils partagent les opinions religieuses. On applaudit, on rappelle, on acclame ! Tatanémance agite d'une main fébrile son bonnet vert-pomme. Les lampes de la salle jettent un éclat ardent... Raoul, au lieu de soulever lentement la draperie, la déchire par un geste superbe et se trouve face à face avec Valentine.

Enfin ! c'est le grand duo, et il est mené *allegro vivace*. Raoul n'attend pas les demandes de Valentine et Valentine n'attend pas les réponses de Raoul. Le passage adorable :

*Le danger presse
Et le temps vole...*

devient un de ces rapides deux-quatre qui ont fait la renommée d'Offenbach, lorsqu'il fait danser des conjurés quelconques. L'*andante amoroso* :

*Tu l'as dit !
Oui, tu m'aimes !*

n'est plus qu'un vivace *furioso*, et le violoncelle de l'orchestre ne se préoccupe plus d'imiter les inflexions de la voix du chanteur, comme il est indiqué dans la partition du maître. En vain Raoul s'écrie :

*Parle encore et prolonge
De mon cœur l'ineffable sommeil !*

Valentine ne peut pas prolonger ! On sent qu'un feu inaccoutumé le dévore. Ses si et ses ut, au-dessus de la portée, ont un éclat effrayant. Il se démène, il gesticule, il est embrasé.

On entend le beffroi ; la cloche résonne ; mais quelle cloche haletante ! Le sonneur qui la sonne ne se possède évidemment plus. C'est un tocsin épouvantable, qui lutte de violence avec les fureurs de l'orchestre.

Enfin la strette qui va terminer cet acte magnifique :

*Plus d'amour, plus d'ivresse,
Ô remords qui m'opresse !*

que le compositeur indique *allegro con moto*, s'emporte dans un prestissimo déchaîné. On dirait un train express qui passe. Le beffroi reprend. Valentine tombe évanouie. Raoul se précipite par la fenêtre !

Il était temps. L'orchestre, véritablement ivre, n'aurait pu continuer. Le bâton du chef n'est plus qu'un morceau brisé sur le pupitre du souffleur ! Les cordes des violons sont rompues et les manches tordus ! Dans sa fureur, le timbalier a crevé ses timbales ! le contrebassiste est juché sur le haut de son édifice sonore ! La première clarinette a avalé l'anche de son instrument, et le second hautbois mâche entre ses dents ses languettes de roseau ! La coulisse du trombone est faussée, et enfin le malheureux corniste ne peut plus retirer sa main, qu'il a trop profondément enfoncée dans le pavillon de son cor !

Et le public ! le public, haletant, enflammé, gesticule, hurle ! Toutes les figures sont rouges comme si un incendie eût embrasé ces corps à l'intérieur ! On se bourre, on se presse pour sortir, les hommes sans chapeau, les femmes sans manteau ! On se bouscule dans les couloirs, on s'écrase aux portes, on se dispute, on se bat ! Plus d'autorités ! plus de bourgmestre ! Tous égaux devant une surexcitation infernale...

Et, quelques instants après, lorsque chacun est dans la rue, chacun reprend son calme habituel et rentre paisiblement dans sa maison, avec le souvenir confus de ce qu'il a ressenti.

Le quatrième acte des *Huguenots*, qui durait autrefois six heures d'horloge, commencé, ce soir-là, à quatre heures et demie, était terminé à cinq heures moins douze.

Il avait duré dix-huit minutes !

Les Huguenots

Guide d'écoute par Fabrice Farina

1 – Le chorale de Luther

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind mit Ernst
ers jetzt meint;
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seinsgleichen.

*Notre Dieu est un fortresse
Une bonne épée et une arme
Il nous délivrera de tous les dangers
Qui nous menacent à présent.
Le vieil ennemi méchant,
Nous en veut aujourd'hui sévèrement,
Avec sa grande force et sa ruse,
Il est cruellement armé
Rien au monde ne l'égale.*

Extrait du premier couplet du chorale* protestant dans sa version originale. Le texte (et peut-être la mélodie) fut écrit par Martin Luther entre 1527 et 1529. Celui-ci s'inspire du psaume 46 :
Confiance du résidu dans le Dieu de Jacob. 1 Au chef de musique. Des fils de Coré. Sur Alamothe. Chant. 2
Dieu est notre refuge et notre force, un secours dans les détresses, toujours facile à trouver. 3 C'est pour-
quoi nous ne craindrons pas si la terre est bouleversée, et si les montagnes sont secouées [et jetées] au
cœur des mers, 4 Si ses eaux grondent, si elles écument [et] si les montagnes sont ébranlées à cause de
son soulèvement [.....], etc...

Der xlvij. Psalm / Dens noster refugium et virtus / &c.
Martinus Luther.

**Ein feste burg ist vuser Gott Ein gu
Er hilft uns stey aus aller not/ die uns
te wehe vnd waffen/ Der alt bö/
igt hat be troffen/ fe feind**

50. 43.

**Se feind / mit crut ers ist meint / gros
(macht vnd
viel list/ sein grausam rüstung ist / auf
erd ist
nicht seins gleichen.
Wie vñjet macht ist nichts gehant
wie sind gat bald verloren / Es streit
für vns der rechte man / den Gott hat
selbs**

11

**1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott ein gu - te Wehr und Waf - fen
Er hilf uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.**

Der alt - bö - se Feind mit Ernst ers jetzt meint; gross Macht und viel List sein

21

grau - sam Rü - stung ist, Auf Erd ist nicht seins - glei - chen.

(Transcription libre en écriture moderne)

Paraphrasant le Psaume 46, cet hymne est parfois appelé « L'hymne de bataille de la Réforme protestante » car il a eu pour effet d'augmenter l'adhésion à la cause des Réformateurs du XVI^e siècle. Repris de nombreuses fois, il a connu une grande notoriété lorsque le roi Gustave II Adolphe de Suède l'a fait jouer avant l'entrée de ses forces dans une bataille pendant la guerre de Trente Ans. Quelques siècles plus tard, cet hymne deviendra également celui des premiers mouvements socialistes suédois.

Du point de vue de l'écriture, cet hymne est un matériau très important dans la composition des *Huguenots*. Traité par Meyerbeer comme un véritable leitmotiv (motif musical répété dans une œuvre, caractérisant un personnage, une situation), il est développé et varié tout au long de l'opéra :

- présent dès l'ouverture où il est soumis à une série de variations qui symboliserait selon l'historien de la culture Robert Ignatius Letellier* les sentiments inspirés par la religion : « recueillement, amour, consolation, exaltation, mais aussi intolérance et fanatisme »
- dans l'extrait présenté ci-dessous, il correspond à une expression de la foi, pleine de conviction.
- dans le finale du deuxième acte, il est utilisé comme cantus firmus (chant fixe et préexistant, autour duquel tout s'ordonne) pour « affirmer la résolution et la force des protestants en cas de danger ».
- au troisième acte, c'est « un appel aux armes pour échapper aux pièges et aux trahisons ». Enfin, au dernier acte, il devient « la prière étouffée et lointaine des protestants qui cherchent à échapper au massacre pour se transformer en un ultime cri de défi face aux bourreaux catholiques ».

MARCEL
molto cresc.
pp
naux!
fff (en extase)
saccade
Seig - neur! Rem - part et

NEVERS (offrant un verre plein à Raoul)
Tiens! bois!
seul - sou - tien du fai - ble qui t'a - do
pp

RAOUL (embarrassé) (RAOUL baisse les yeux avec confusion et pose le verre)
Non!
fff
ja - mais dans ses maux, un chré -
saccadé

(Extrait du choral de Luther dans l'Acte I des *Huguenots*)

Ce thème est construit sur une gamme de do majeur. L'impression de « solidité » de ce motif vient en partie grâce à l'appui souligné de deux notes. En effet, dans le système tonal de la musique classique, la tonique (la première note de la gamme, ici un do) et sa quinte (la cinquième note de la gamme, ici un sol) forme un intervalle associé fortement à la notion de consonance. De plus, ces deux notes sont des marqueurs forts et décisifs pour affirmer une tonalité (ici do majeur). La solidité de la foi de Marcel est par analogie associée à la solidité harmonique des deux notes principales de la gamme. Sur la partition, retrouvez ces deux notes sur les mots « Seigneur ! » (do), « soutien » (sol) et sur le mot « adore » (do).

L'orchestration qui soutient le début de cet hymne est essentiellement constitué de cuivres pour les passages (fff) tels que trombones, trompettes, et cors, puis de flûtes et clarinettes pour les passages plus doux (pp). Tous ces instruments à vent évoquent fortement ceux qui accompagnent les marches militaires. Cette couleur participe à renforcer le sentiment de lutte intérieur des croyants contre le monde et ses dangers.

Il est à remarquer de manière générale l'importance que Meyerbeer accorde à l'orchestration. Celle-ci fût d'ailleurs reconnue et salué par beaucoup, à commencer par Berlioz ou Liszt. L'historien de la culture Letellier souligne que c'est dans les *Huguenots* que « la sensibilité instrumentale de Meyerbeer n'a jamais été aussi innovante »*. Liszt, en évoquant la partition, parle de « poème musical » tant les couleurs et les associations de timbres sont recherchées : caractérisation de personnages par des sonorités qui leur sont propres, utilisation de sonorités inhabituelles afin de créer une atmosphère étrange, usage inédit dans l'opéra de la clarinette basse, instrument dont le timbre renforce le caractère funèbre, dans certaine scène, en assombrissant la couleur générale.

2 - Retrouvez le choral de Luther au début de l'ouverture en mib majeur:

*Robert Ignatius Letellier, *The Operas of Giacomo Meyerbeer*, Fairleigh Dickinson University Press, 2006. Robert Ignatius Letellier, né en 1953, est historien de la culture et écrivain sur l'histoire de la musique, la littérature romantique et la Bible.

3. L'orgie

« Bonheur de la table, bonheur véritable, plaisir seul durable, qui ne trompe pas ! Buveur intrépide, que Bacchus me guide, que lui seul préside à ce gai repas ! De la Touraine versez les vins: le vin amène joyeux refrains; et dans l'ivresse noyons soudain et la sagesse et le chagrin ! »

Pour évoquer les plaisirs de la table dans ce grand chœur, Meyerbeer choisit un thème au caractère saccadé et homophonique (même mélodie à l'unisson ou à l'octave). Le motif s'articule autour d'un saut de tierce descendant (mi – do). Cette simplicité ajoute au caractère festif et rappelle les chansons à boire dont la mission est d'encourager la consommation de vin et de célébrer la joie et la bonne humeur.

f lourdement et détachez chaque note

8 Bon - heur de la ta - ble, bon - heur de la ta - ble,
9 Bon - heur de la ta - ble, bon - heur de la ta - ble,

Plus tard, Meyerbeer représente musicalement l'état d'ivresse en accélérant la pulsation (mesure ternaire en 3/8, tempo presto), en contractant le rythme et en resserrant la mélodie autour de l'intervalle de seconde et de mouvements chromatiques.

Presto (♩ = 120)

heure de la ta - ble, bon - heur vé - ri - ta - ble, plai - sir seul du - ra - ble, qui ne trom-pe
unis.
heure de la ta - ble, bon - heur vé - ri - ta - ble, plai - sir seul du - ra - ble, qui ne trom-pe

Enfin, il introduit des rythmes syncopés. Ce procédé rythmique décale les parties faibles du temps sur les parties fortes suivantes (cf. les traits jaunes ci-dessous) créant une asymétrie et une perte des repères dans la pulsation, illustrant ainsi la frénésie et le « joyeux tumulte » recherché à la fin de ce chœur.

Tous se lèvent en joyeux tumulte et s'avancent avec leurs verres jusqu'aux bords de la rampe.

ff

8 De la Tou-rai - ne ver-sez le vins, le vin a-mè - ne joy-eux re-frains,
De la Tou-rai - ne ver-sez le vins, le vin a-mè - ne joy-eux re-frains,

4. Romance : « Plus blanche que la blanche hermine »

Raoul, ténor :

« Ha ! Quel spectacle alors vient s'offrir à mes yeux ! Plus blanche que la blanche hermine, plus pure qu'un jour de printemps, un ange, une vierge divine, de sa vue éblouit mes sens. Ange ou mortelle ! Qu'elle était belle ! Et malgré moi m'inclinant devant elle, je lui disais : ô reine des amours, toujours, toujours, je t'aimerai toujours ! »

RAOUL **p (en extase)**

solo de la viole d'amour
(ad libitum)

Ah! quel spec - ta - cle en - chan-

Tempo I

RL

8 teur

Récitatif

6 *en tirant*

vient s'of-

RL

8 frir à mes yeux!

11 *en tirant*

(ad libitum)

rallentando

15 *8va*

pp

Andante cantabile

p

(Extrait du récitatif précédent la romance de Raoul)

Meyerbeer utilise dans ce récit introduisant l'air, un instrument désuet : la viole d'amour. Très à la mode au XVIII^e siècle, elle disparaît au XIX^e siècle. Néanmoins, on prête à la viole d'amour une grande ressemblance à la voix humaine. Dans cet extrait, elle est l'évocation de la voix intérieure de Raoul. En effet, les interventions de la voix et de la viole s'alternent : ce procédé musical « en écho » est utilisé depuis les débuts de l'opéra (cf. L'Orfeo de Monteverdi). Il permet de révéler les émotions des personnages au-delà des mots. De plus, les fluctuations mélodiques des interventions de la viole d'amour se font également le reflet des fluctuations émotives du narrateur. Ce procédé musical renforce l'exposition des sentiments du personnage, ce qui est caractéristique du lyrisme et de l'époque romantique.

1er COUPLET

pp très doux à demi-voix

RL

8 Plus blan - che que la blan - che her-mi - ne,

19 **p con delicatezza** *cresc.*

pp doux

RL

8 plus pu - re plus pu - re qu'un jour de prin - temps, un

23 **pp**

Extrait du début de la romance de Raoul, Acte I)

À part la structure équilibrée du thème de la romance (air ou chanson sentimental) qui pourrait la rattacher à la tradition classique (deux phrases, divisées en deux sections comme le montre les traits ci-dessus) et les quelques fioritures (sur le mot « hermine ») qui viennent souligner l'attachement de Meyerbeer à Rossini, maître et modèle du compositeur, tout l'art de l'écriture de Meyerbeer appartient au bel canto romantique, ou autrement dit, au bel canto qui a évolué en épousant les codes de la période romantique tels que :

- l'emphase des sentiments grâce aux courbes ascendantes vers les aigus de la voix (cf. « plus pure qu'un jour »)
- la longueur des lignes musicales recherchant constamment le legato (lié) (les moments de respiration sont en effet très courts, comme le montre la séparation des traits de couleur sur la partition. Cela donne l'impression d'une ligne musicale qui ne s'arrête jamais comme par exemple dans le célèbre air *Casta diva* de V. Bellini)
- dire des choses sublimes telles que : murmurer les rêves secrets, s'abandonner au désir, maudire, hurler la haine ou l'amour.

toutes les possibilités de la voix dans des notes aiguës et des sublimes vocalises.

- l'émotion est portée par la musique (« *prima la musica* », c'est à dire que la musique l'emporte sur le texte)

Dans la suite de l'air, Meyerbeer développe son écriture et offre à la voix la possibilité d'exposer ses aigus avec brio, jusqu'à la cadence finale que l'interprète souvent improvise en ajoutant des vocalises de son choix :

rall.

Tempo I

je lui di-sais: Bel an - ge, — rei - ne rei - ne des a-mours, beau-

35

té du ciel, je t'ai - me-rai tou-jours, tou - jours! tou-jours!

39

cresc.
(avec transport)

cresc.

tou-jours! tou-jours je t'ai - me rai, tou-jours, — ô rei - ne des a-mours, je

a tempo

Cadence finale

RL

veux — t'ai - mer, — t'ai - mer —

45

5. Air : « Ô beau pays de la Touraine ! »

Marguerite de Valois, soprano

« Ô beau pays de la Touraine ! Riants jardins, verte fontaine, ruisseau qui murmures à peine, que sur tes bords j'aime à rêver ! Belles forêts, sombre feuillage, cachezmoi bien sous votre ombrage, et que la foudre ou que l'orage jusqu'à moi ne puisse arriver ! » [...] « À ce mot seul s'anime et renaît la nature, les oiseaux l'ont redit sous l'épaisse verdure; le ruisseau le répète avec un doux murmure; les ondes, la terre et les cieux redisent nos chants amoureux. »

Le même mouvement

MARGUERITE *doux*

Ô beau pa -

ys. de la Tou - rai - ne, ri - ants jar - dins,

ver - te fon -

tai - ne, doux ruis - seau qui mur - mu - re, qui mur -

(Extrait du début de l'air de Marguerite de Valois, « Ô beau pays de la Touraine » Acte II)

L'air de Marguerite exploite les mêmes caractéristiques du bel canto de la période romantique cités dans la Romance de Raoul. Mais dans la dernière partie de l'air, Meyerbeer ajoute la dimension de la virtuosité : les vocalises sont effectuées avec panache et force dans le but également d'étaler les nombreuses possibilités de la voix de l'interprète. Dans les critères du mouvement romantique, la qualité du registre aigu commence à faire toute la différence entre les interprètes, et non plus le raffinement de la voix ou l'inventivité d'antan.

Dans le final de cet air, notez bien comment après toute cette série de vocalises, l'interprète prend le temps d'improviser seule (sans accompagnement) dans la cadence finale (cf. « Cadenza ad lib. » sur la partition) avant de terminer sur un aigu brillant et percutant.

148 GE A ce mot seul s'a - ni - me et

148 MGE re - naît la na - tu - re, les oi - seaux l'ont re -

151 3E dit, piqué l'ont re -

154 MGE dit. Terre et cieux re -

159 MGE di - sent nos chants, chants a - mou -

162 MGE reux, chants a - mou -

164 MGE reux, nos chants, nos chants a - mou -

167 MGE reux!

(Extrait de la dernière partie de l'air de Marguerite, Acte II)

/

Focus sur l'Instrumentarium

par Diana Isabel Ruiz Torres, élève en première année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

L'orchestre de la première des *Huguenots* en 1836 était l'Orchestre de l'Opéra de Paris, créé en 1669, et qui a été dirigé par de célèbres musiciens tels que Lully, Rameau ou encore Gluck.

A la fin du XVII siècle, l'Orchestre était divisé en deux ensembles. «Le Grand Chœur» est composé de neuf violons, huit altos (divisés en trois parties), huit basses de violons (qui deviennent après 1700 des violoncelles), huit vents (hautbois, traverso, ou plus souvent flûtes à bec, et bassons), et une section de timbales. Le « Petit Chœur » est composé quant à lui de deux violons, deux basses de violons, deux basses de violes, et (après 1700) une contrebasse, un clavecin, et deux timbales.

Au cours des années, des nouveaux instruments sont introduits à l'Orchestre. Par exemple en 1716 rentre officiellement la contrebasse à cinq cordes, en 1720 les violoncelles, en 1751 la trompette, en 1760 le cor et en 1771 la clarinette.

Vers 1830, Meyerbeer avait signé un contrat avec l'Opéra qui lui garantissait la présence des instruments prévus dans sa partition jusqu'à la dernière représentation. En 1836, l'Orchestre était composé de septante instrumentistes. Pour les *Huguenots*, Meyerbeer avait demandé les instruments suivants :

2 flûtes et petite flûte

2 hautbois (le second joue aussi le cor anglais)

2 clarinettes (la seconde joue aussi la clarinette basse)

2 bassons

4 cors naturels (le deuxième et le quatrième peuvent être à pistons)

4 trompettes naturelles (dont 2 parfois à pistons)

3 trombones : alto, ténor et basse

Ophicléide

2 timbales

Triangle

Grosse caisse

Cymbales

Tambour de basque

Tambour militaire

2 harpes

Viole d'amour (solo)

Cordes (Violons, altos, violoncelles et contrebasses)



Un Huguenot le jour de la Saint-Barthélemy J-E Millais, 1852

A l'époque de Meyerbeer, les instruments d'orchestre étaient un peu différents des instruments d'orchestre d'aujourd'hui. En voici quelques exemples, avec à gauche l'instrument tel qu'on le trouvait vers 1836 et à droite la version actuelle de l'instrument (lorsqu'elle existe!) :

Le violon : le seul changement significatif de l'instrument entre l'époque de Meyerbeer et la nôtre est que le violon moderne a une mentonnière et parfois une épaulière. Concernant les cordes, au XIX siècle elles étaient faites en boyau d'agneau et aujourd'hui en métal.



1



2

1 Violon Stradivarius appelé «Le Habeneck» en honneur de François Habeneck. Célèbre violoniste et directeur d'orchestre de l'Opéra de Paris lors de la première des Huguenots.

2 Exemple d'un violon du XX siècle avec sa mentonnière

La flûte : En 1836, le premier flûtiste de l'Orchestre de l'Opéra de Paris était Jean Louis Tulou. Tulou était à la fois professeur au Conservatoire National de Musique de Paris, et constructeur de ses propres flûtes. A l'apparition des flûtes Boehm, il a refusé de les jouer, et est resté fidèle à son propre modèle.



3



4

3 Flûte construite par Jean Louis Tulou.

4 Exemple de flûte moderne.

La clarinette : Au début du XIX siècle, l'un des clarinettistes et constructeurs de clarinettes le plus célèbres est Iwan Müller. Il est l'auteur de « Méthode pour la nouvelle clarinette et clarinette-alto suivie de quelques observations ». Dans cet ouvrage Müller présente sa nouvelle invention, la clarinette à 13 clés et explique la façon dont il faut en jouer.



5 Clarinettes à 12 et 13 clés du début du XIX siècle.



6 Exemple de clarinettes modernes.

Le cor : Selon l'*'Avant-scène Opéra'*, Meyerbeer avait demandé deux cors naturels et deux cors à pistons. Le cor naturel est celui de l'époque baroque. Le seul moyen de contrôler la justesse était dans la manière de souffler. Au XIX siècle, avec la révolution industrielle, un nouveau mécanisme pour contrôler la justesse apparaît, et permet à l'instrumentiste de jouer dans toutes les tonalités. Ce mécanisme est celui du cor à pistons. Certains musiciens étaient d'accord avec l'implémentation du nouveau cor, certains étaient contre, en arguant que ce nouveau mécanisme allait fausser la colonne d'air de l'instrument. Le premier corniste de l'*Opéra de Paris* lors de la première des *Huguenots* était Joseph Emile Meifred. Meifred était clairement pour le cor à pistons, au point de devenir le premier professeur de cor à pistons au Conservatoire Supérieur de Paris.



7 Cor naturel



8 Cor à pistons à l'époque de Meyerbeer



9 Cor moderne.

Ophicléide : cet instrument est noté dans la même portée que les trombones. Son rôle est de renforcer les basses, comme auparavant le serpent. L'ophicléide est un instrument à vent et à embouchure en cuivre. Plus tard il sera remplacé par le tuba.



10 Ophicléide basse.



11 Exemple de tuba moderne

Viole d'amour : Dans le premier acte, Raoul raconte dans sa Romance, comment il a rencontré pour la première fois son aimée. Cette section commence avec un récitatif accompagné par une viole d'amour. Dans la partition de 1836, cet instrument n'est pas précisé, il est juste indiqué alto solo. Mais on sait que c'est Chrétien Urhan (altiste reconnu de l'époque) qui a joué la partie de viole d'amour dans cette scène. Meyerbeer a probablement choisi cet instrument pour donner une couleur de tendresse et de douceur, qui va faire un contraste important avec la sonorité de l'orchestre.

La viole d'amour est un instrument à cordes frottées, de la famille de la viole de gambe, mais qui se tient comme un alto, entre l'épaule et le menton. La viole d'amour a quatorze cordes, sept sur le manche et sept sur le chevalet, sur lesquelles on passe l'archet et sept en dessous du manche et en traversant le chevalet qui résonne par sympathie.



12

12. Viole d'amour



Aimé de Lemud : lithographie représentant Raoul et Valentine