

Les mystérieux Mystères d'Isis

Étienne JARDIN & Alexandre DRATWICKI

Die Zauberflöte [*La Flûte enchantée*], *singspiel* en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart sur un livret d'Emanuel Schikaneder, créée à Vienne le 30 septembre 1791, connaît un succès immédiat que la mort de son compositeur (le 5 décembre de la même année) contribue à amplifier. Le public parisien doit néanmoins attendre l'année 1829 pour entendre l'œuvre dans sa version originale, interprétée à l'Opéra-Comique par la troupe allemande de Rœkel. Entre temps, c'est sous la forme d'une adaptation assez libre que l'opéra est présenté en France : *Les Mystère d'Isis*, arrangés par Lachnith sur un livret de Morel de Chédeville, qui sont donnés au Théâtre de la République et des Arts – la future Académie impériale de musique – le 20 août 1801.

La Flûte enchantée à Paris

En 1801, *La Flûte enchantée* n'est pas tout à fait inédite à Paris : dès février 1798, un air tiré de cet opéra a été chanté par M^{me} Walbonne-Barbier lors d'une séance des concerts très prisés de la rue Saint-Nicaise. Cette même interprète donne encore, en décembre 1799 au Concert Favart « une scène italienne de *La Flûte enchantée* de Mozard [sic] » (*Courrier des spectacles*, 29 frimaire an VIII). Une scène italienne ? On pourrait croire à une erreur du journal mais une partition conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris confirme cette information : le premier fragment entendu à Paris de cet opéra écrit en allemand est le premier air de la Reine de la Nuit, traduit en italien. Le jeu d'adaptation de la partition originale au goût musical français ne fait que commencer.

Les œuvres lyriques de Mozart sont presque ignorées à Paris au début du XIX^e siècle et les deux auditions données par M^{me} Walbonne-Barbier font ainsi figure d'exceptions. C'est d'abord au travers de sa musique instrumentale que l'on

connaît le compositeur. Le rendez-vous manqué de Mozart avec l'Académie royale de musique (1778) se prolonge à la fin du XVIII^e siècle avec les échecs successifs des mises en scènes parisiennes des *Nozze di Figaro* (dans une traduction française et en remplaçant les récitatifs par de longs passages tirés du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais) et de *L'Enlèvement au Sérail : Les Noces* ne sont données que six fois en 1793 avant de disparaître de l'affiche ; *L'Enlèvement*, trois fois (1798). Il faut attendre 1801 et le succès des *Mystères d'Isis* pour que Mozart s'impose enfin aux Français comme un compositeur lyrique.

Traduire et arranger

Malgré l'apparition ponctuelle de troupes lyriques italiennes à Paris ou dans d'autres villes françaises, le public du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles n'est pas habitué à entendre des œuvres étrangères dans leur langue originale. L'importance que la période classique accorde à la dramaturgie dans les spectacles lyriques freine clairement la représentation de spectacles au cours desquels l'ensemble des auditeurs ne pourrait saisir le sens des paroles. Malgré l'institutionnalisation du Théâtre-Italien à Paris, et avec lui la possibilité donnée d'entendre régulièrement des œuvres chantées en italien, l'usage de la traduction et de l'arrangement pratiqué au temps de Gluck et de Grétry se prolongera, et ce jusqu'au début du XX^e siècle. Les opéras de Wagner seront créés à Paris dans des traductions françaises et, pour revenir à Mozart, une reprise de *La Flûte enchantée* (bien après le passage de la troupe allemande de 1829 signalé précédemment) aura lieu au Théâtre-Lyrique de Paris en 1865 en utilisant la partition originale mais avec un texte français de Nutter et Beaumont. Loin d'être ancêtre du doublage de film que l'on pratique toujours en France, la traduction d'œuvres lyriques au XIX^e siècle s'explique en premier lieu par la volonté de toucher un public le plus large possible : ce phénomène – que l'on observe également en Allemagne, en Italie ou en Angleterre à la même époque – n'est d'ailleurs pas propre au système français. Mais la France paraît plus soucieuse que les autres nations de comprendre en détail les intrigues qu'on lui présente.

Il convient néanmoins de placer *Les Mystères d'Isis* aux prémices de l'histoire de la traduction des œuvres européennes pour la scène française. Si les adaptations de la deuxième partie du XIX^e siècle auront l'ambition de respecter l'œuvre originale et d'en altérer le moins possible la partie musicale, la recherche de l'authenticité ne guide pas encore le travail des arrangeurs dans les années 1800. L'acclimatation d'une œuvre étrangère pour la scène française doit alors répondre à d'autres impératifs, liés au théâtre pour lequel elle est destinée : l'Opéra de Paris possède ainsi ses propres exigences en termes de genres musicaux, de types de voix, de système de production et de goût du public, contraintes avec lesquelles le librettiste Étienne Morel de Chédeville (1751-1814)

et l'arrangeur Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820) ont dû composer pour proposer une adaptation de *La Flûte enchantée*.

Le Théâtre de la République et des Arts

Sous le Consulat, l'Opéra (que l'on nomme alors « Théâtre de la République et des Arts ») est au centre de la vie musicale parisienne. Située rue de la Loi, la salle de 2 800 places (la plus grande de la ville) possède une troupe permanente chargée de représenter un répertoire spécifique : la tradition de la tragédie lyrique gluckiste y trouve encore son prolongement ; des passages dansés doivent être compris dans les œuvres qui y sont présentées ; et le théâtre parlé (pratiqué à l'Opéra-Comique) en est banni. Appartenant au genre du *singspiel*, et alternant donc passages parlés et chantés, *Die Zauberflöte* ne pouvait pas être mise en scène dans sa version musicale originale et devait être assortie de récitatifs et de ballets. À la suite de la création des *Mystères d'Isis*, le journal *Le Moniteur* publie la traduction « d'une lettre d'une dame allemande » signalant que :

La Flûte enchantée est ce qu'on nomme un *opéra comique*, une comédie mêlée d'ariettes. Le dialogue en est alternativement parlé et chanté. C'est sur ce canevas que Mozart a composé sa délicieuse musique et rien ne peut rendre le doux enchantement qui y règne d'un bout à l'autre. C'est évidemment dénaturer cet ouvrage que de le transformer en grand opéra. (*Le Moniteur*, 16 septembre 1801)

Notons que cette question de l'adjonction de récitatifs pour rendre des œuvres étrangères présentables sur la scène de l'Opéra de Paris n'est que le préambule à de nombreux débats esthétiques qui émailleront le XIX^e siècle dans son entier. Hector Berlioz, si prompt dans ses *Mémoires* à conspuer Lachnith pour son travail d'arrangement (« Mozart a été assassiné par Lachnith »), n'a-t-il pas lui-même écrit des récitatifs originaux pour faire jouer le *Freischütz* de Weber en 1841 ?

À une transformation nécessitée par le genre musical s'ajoute celle exigée par la composition de la troupe de chanteurs. En 1801, les premiers sujets de l'Opéra de Paris sont majoritairement des musiciens ayant débuté leurs carrières vocales sous l'Ancien Régime. Ils ont été formés et recrutés pour interpréter les chefs-d'œuvre de Gluck ou Piccinni, et la palette de tessitures qu'ils proposent ne permet pas de distribuer tels quels les rôles imaginés par Mozart pour une autre scène. C'est par exemple à M^{lle} Maillard – cantatrice à qui l'on doit l'introduction de la tessiture de mezzo-soprano à l'Opéra de Paris – qu'incombe le rôle arrangé de la Reine de la Nuit (Myrrène), initialement écrit pour soprano colorature. Afin d'adapter cette œuvre pour l'Opéra, Lachnith devait donc en transposer, supprimer ou substituer certains passages.

Malgré toutes ces contraintes, pourquoi s'obstiner à vouloir présenter une adaptation de la *Flûte enchantée* à l'Opéra ? Au-delà de l'intérêt croissant que génère Mozart en France depuis sa mort, c'est sans doute à son usage de l'Égypte comme toile de fond que le *singspiel* doit sa première programmation parisienne. La campagne d'Égypte s'achève à peine quand sont créés les *Mystères d'Isis* : trois ans après la bataille des pyramides et deux ans après la découverte de la pierre de Rosette, le pays des pharaons fascine le public français. Décors, costumes et ballets de cet opéra s'appuient sur cette égyptomanie et sont enrichis par les nouvelles connaissances rapportées de ces contrées lointaines.

Le livret

Bien qu'il prenne de grandes libertés avec le livret d'Emanuel Schikaneder, celui proposé par Morel de Chédeville en respecte les grandes lignes. Les personnages sont renommés ainsi :

<i>La Flûte enchantée</i>	<i>Les Mystères d'Isis</i>
Tamino	Isménor
Pamina	Pamina
Papageno	Bochoris
La Reine de la Nuit	Myrrène
Zarastro	Zarastro
Papagena	Mona
Monostatos	Le Gardien

À la mort de Zoroastre et à sa demande, sa fille Pamina est enlevée par Zarastro, le grand prêtre d'Isis. Celui-ci est l'ennemi de Myrrène, la mère de Pamina. Ismenor, prince égyptien amoureux de la jeune captive, cherche à la délivrer, mais se heurte aux sortilèges de Zarastro. Il mène alors, avec le pâtre Bochoris auquel Myrrène confie un sistre magique, une longue quête pour sauver Pamina de l'emprise de Zarastro. Épreuves du feu, de l'eau et de l'air ponctuent une épopée qui s'achève, dans un temple de lumière, par une victoire.

Auteur de livrets pour l'Opéra depuis les années 1780 (notamment celui de *La Caravane du Caire* de Grétry en 1783), Morel de Chédeville possède une connaissance profonde de son public et passe pour avoir une « grande entente de la scène » (*Annales dramatiques*, 1810). Le livret des *Mystères d'Isis* est pourtant très mal reçu par la presse de l'époque : « Personne n'en attendait un bon, et personne n'a été trompé dans son attente » ironise le *Magasin encyclopédique*. La sévérité des commentateurs ne repose pas, cependant, sur une comparaison avec l'œuvre originale et le *Mercur* juge même, en l'an IX, qu'« il n'y a rien à dire du

drame, si ce n'est que pour l'intrigue, la conduite et l'arrangement des scènes, il est beaucoup moins ridicule que le canevas allemand ». On reproche généralement à l'intrigue son manque de clarté et une certaine inconséquence ; on la compare volontiers à celles des œuvres de Cimarosa ou Paisiello : livrets légers, voire absurdes, au service de la musique de grands maîtres. De l'avis du *Journal des débats et des décrets* :

La musique, la danse, la peinture, la perspective semblent avoir conspiré pour le succès de l'opéra, mais dans cette conjuration la poésie n'a qu'un rôle subalterne ; ce qui peut arriver de plus heureux, c'est que le public ne pense point à elle, et ne tienne aucun compte des paroles ; il ne faut ce jour-là porter au théâtre que ses sens, et laisser son esprit à la porte. (*Journal des débats et des décrets*, 22 août 1801)

Un *pasticcio*

La presse de l'époque rapproche sans doute à raison les *Mystères d'Isis* des œuvres ultramontaines que l'on découvre exactement à la même époque au Théâtre-Italien de Paris dans leur langue originale. À l'instar de ces spectacles lyriques, Morel de Chédeville et Lachnith (en raison sans doute des diverses contraintes d'adaptation que l'on a signalées précédemment) proposent un *pasticcio*, c'est-à-dire une œuvre nouvelle composée à partir de pièces existantes. Une fois de plus, le respect de l'œuvre originale, auquel nous accordons aujourd'hui tant d'importance, n'est pas leur principale préoccupation : il s'agit avant tout d'offrir aux spectateurs une représentation conforme à ses attentes en termes de rythme global (la diversité des scènes) et de plaisir auditif. L'œuvre obtenue reste d'ailleurs très flexible et, en fonction des réactions du public, peut être remodelée au besoin. Conformément à cette pratique, *Les Mystères d'Isis* seront révisés tout au long de leur carrière à l'Opéra et passeront notamment de quatre à trois actes en 1816 (les deux derniers actes de la version de 1801 sont alors élagués et fusionnés).

Hormis un emprunt à Haydn (l'adagio de la *Symphonie n° 103* qui sert de lever de rideau à l'acte IV) et quelques ajouts anonymes, les arrangeurs ont choisi de ne composer ce *pasticcio* qu'à partir des œuvres de Mozart. Cette solution n'était pas la seule possible : deux ans plus tard (avril 1803), les mêmes Morel de Chédeville et Lachnith, associés à deux autres librettistes et à Christian Kalkbrenner, proposeront l'oratorio *Saül*, autre *pasticcio* dans lequel la musique de Mozart côtoie celle de Piccini, Paisiello, Haendel, Gossec, Haydn et Sacchini. Dans les *Mystères d'Isis*, les fragments de la *Flûte enchantée* sont ponctués par des extraits de *La Clémence de Titus*, des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*. Myrenne, par exemple, entre en scène avec le premier air (transposé) de Donna Anna (tiré de *Don Giovanni*), puis chante, au troisième acte, le grand air de Vitellia « *Non piu*

di fiori » (*La Clemenza di Tito*). Le second air de la Reine de la Nuit – certainement le passage le plus connu de l'œuvre aujourd'hui – est tout simplement supprimé. Plus spectaculaire, la strette vocalisante de l'air de Sextus « *Parto ma tu ben mio* » (*La Clemenza di Tito* toujours) est transformée en un duo vertigineux entre Tamino et Papageno, tandis que l'air rapide de Don Giovanni devient trio entre Pamina, Papageno et Papagena (laquelle voit son rôle considérablement étoffé).

Les extraits musicaux tirés de *La Flûte enchantée* n'échappent pas aux modifications : parfois transposés, ils peuvent également être modifiés (le quintette « du cadenas » devient notamment une scène collective avec chœur absolument impressionnante) ou déplacés. Une grande partie de la musique d'origine intervient à des moments absolument inattendus : l'ouverture y est, par exemple, directement suivie par la musique du dernier final de la *Flûte*.

Le succès public

Si l'on n'oserait bien sûr plus, aujourd'hui, opérer de telles transformations aux œuvres de Mozart – génie canonisé du classicisme musical – force est néanmoins de constater la parfaite réussite de cette adaptation qui était chargée d'acclimater Mozart au goût français et aux contraintes de productions lyriques parisiennes. En 1810, quand l'Empereur demande l'établissement de listes d'opéras joués à Paris depuis 1801, *Les Mystères d'Isis* apparaissent comme l'opéra le plus joué (71 représentations). L'œuvre, qui fera le tour de la France, sera d'ailleurs de nouveau montée à cinq reprises sur la scène de l'Opéra : en 1812, 1816, 1823, 1825 et 1827, soit un total de 128 représentations parisiennes.

L'égyptomanie et la pompe du spectacle peuvent expliquer, en partie, l'engouement du public parisien ; mais la presse de l'époque témoigne surtout de la fascination naissante pour Mozart. Le *Journal des débats et des décrets* juge ainsi, le 22 août 1801 :

Mais ce qu'il y a de vraiment neuf, de vraiment enchanteur dans cet opéra, c'est la musique. [...] Quelle pureté de mélodie ! quelle simplicité ! quel caractère religieux, sombre et mélancolique, dans les marches et les cérémonies des prêtres ! quel pathétique dans les scènes d'Ismenor, de Mirrhène et de Pamina ! que de finesse, de gaieté, de grâces, dans celles de Boccoris et de Mona ! Partout l'expression musicale est analogue au sujet : c'est là que l'harmonie ne sert qu'à orner le chant, et que les accompagnements eux-mêmes sont des chants très heureux.

Le travail musical fourni par Lachnith est généralement salué par les critiques avec une bienveillance qui ne peut que surprendre le lecteur contemporain habitué aux avis plus tardifs sur les *Mystères d'Isis*. Plusieurs textes de Berlioz,

rédigés entre les années 1830 et 1850, prennent en effet l'arrangeur allemand pour cible avec une certaine violence : « le coupable qui s'est ainsi vautré avec ses guenilles sur le riche manteau du roi de l'harmonie » ; « crétin » ; « profanateur »... Stendhal, dans sa *Vie de Mozart* (1814), compare *Les Mystères d'Isis* et *La Flûte enchantée* pour donner un exemple de « la lutte du genre classique et genre romantique » : il estime que l'adaptation française a fait perdre à l'œuvre originale « tout naturel, toute grâce, toute originalité ».

Les Mystères d'Isis déclenchent véritablement l'engouement parisien pour les œuvres lyriques de Mozart. Le succès de cette production rend possibles ceux des *Nozze di Figaro* (196 représentations de 1807 à 1824) et de *Don Giovanni* (109 représentations de 1811 à 1831) au Théâtre-Italien. Alors que Paris découvre également *Così fan tutte* (1809) et *La Clemenza di Tito* (1816) dans des versions italiennes, l'arrangement et le *pasticcio* apparaissent de plus en plus anachroniques et sacrilèges, malgré une adaptation française réussie de *Don Juan* en 1805. Plutôt que de louer les auteurs des *Mystères d'Isis* pour avoir, les premiers, fait entendre au public de l'Opéra de larges pans de la production mozartienne, on préférera les désigner comme les derniers symboles du mépris parisien pour le génie viennois. La condamnation de Lachnith et Morel de Chédeville est, d'une certaine manière, l'aboutissement d'une révolution esthétique que leur *pasticcio* contribua à amorcer. À l'issue de la création des *Mystères d'Isis*, le *Journal des débats et des décrets* (dans l'article déjà cité) annonce d'ailleurs les bouleversements à venir :

Le style pur, naturel et simple de cette musique, est d'un mauvais exemple ; c'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra du fracas et des hurlements dont on est en possession de les assommer : ils demanderont désormais de la mélodie, et non pas du bruit ; quel désordre, quelle révolution dans l'empire musical ! Ils voudront que la musique les touche, les amuse sans les étourdir ; quelle injuste prétention ! C'est comme si les malades voulaient être guéris par les médecins.

Redécouvrir aujourd'hui *Les Mystères d'Isis* c'est ainsi se replonger dans l'œuvre qui a fondé le mythe Mozart en France et découvrir une adaptation taillée sur mesure pour le système de production et le goût parisien du début du XIX^e siècle.