

Félicien David : une étoile plutôt qu'un satellite

Ralph P. Locke

Jules Combarieu, dans le troisième volume de son *Histoire de la musique* (publication posthume de 1919), décrit Félicien David comme le « satellite » d'un « astre de première grandeur », en l'occurrence Hector Berlioz. Le déclasserment de David à un rôle marginal dans l'histoire de la musique fait partie d'un vaste processus, débuté à l'orée du xx^e siècle, par lequel des centaines de compositeurs romantiques talentueux – sinon même inspirés – furent catalogués soit comme géniaux soit comme méprisables. Les critiques musicaux et les historiens, tels que Combarieu, portent partiellement la responsabilité de ce tri « en noir et blanc », de même que les interprètes et les programmateurs de concerts. Les œuvres de David avaient progressivement disparu du répertoire dès les années 1890, et pour certaines partitions depuis bien plus tôt.

Pourtant, Félicien David – comme ont pu l'apprécier les musiciens et mélomanes du début du xxi^e siècle – composa dans des genres très variés, et souvent d'une main de maître. Ses nombreux ouvrages instrumentaux comprennent des symphonies, un nonette pour cuivres, des trios avec piano et plusieurs quatuors et quintettes à cordes. Mais son premier et dernier amour demeure la musique vocale. Ses romances avec accompagnement de piano font partie des exemples les plus variés et stylés de la jeune mélodie française du milieu du xix^e siècle. Il composa en outre deux oratorios (*Moïse au Sinaï* et *L'Eden*). Surtout, il inventa l'ode-

symphonie, un genre alternant séquences symphoniques, chorales ou solistes, toutes reliées entre elles par la récitation déclamée d'un texte en vers. Enfin, David élaborait pas moins de cinq opéras dont quatre – notamment *Herculanum* – furent exécutés de son vivant dans les principaux théâtres lyriques parisiens.

L'importance de la musique vocale dans la production de David est, à certains égards, typique des compositeurs français de cette époque. La formation musicale avait tendance à se concentrer soit sur le travail de la virtuosité instrumentale soit sur deux domaines principalement vocaux : la musique sacrée et l'opéra. David était un pianiste compétent, mais aucunement virtuose. C'est pourquoi on ne trouve pas de sa plume des fantaisies pour piano sur des thèmes d'opéras d'autres compositeurs, telles qu'Henri Herz et ses confrères en écrivaient à profusion. En revanche, les premières partitions conservées de David sont des motets écrits à l'âge de 19 ans tandis qu'il servait comme maître de chapelle de la cathédrale d'Aix-en-Provence (située non loin de son petit village natal, Cadenet, dans le Vaucluse).



David quitta Aix pour Paris, où il intégra le Conservatoire pendant un an et demi. Mais il abandonna ses études dès la fin de 1831 – à l'âge de 21 ans – pour rejoindre la confrérie saint-simonienne, un mouvement socialiste avant-gardiste qui suscitait alors l'attention de nombreux observateurs comme Heine, George Sand, Berlioz, Liszt (qui était parisien depuis 1827) et Mendelssohn (pendant son « grand tour » à travers l'Italie, la France et l'Angleterre).

Les Saint-Simoniens seront décrits par plusieurs générations d'historiens comme des socialistes « utopiques », pour différencier leur doctrine du socialisme supposé « scientifique » de Marx et d'Engels. Le mouvement saint-simonien offrait deux perspectives qui furent sans doute particulièrement attractives pour le jeune David. D'abord parce qu'il était organisé d'une manière hautement patriarcale. À l'origine, un trium-

virat de « Pères » prenait les décisions. Mais, après un violent schisme interne, un « Père Suprême » auto-proclamé prit le pouvoir : Barthélemy-Prosper Enfantin (connu sous le nom de Père Enfantin). David – orphelin à l'âge de six ans et élevé par sa sœur aînée – lui resta dévoué tout au long de sa vie, toujours fidèle plusieurs décennies après que le mouvement saint-simonien a largement décliné.

L'autre aspect séduisant de cette confrérie pour David était qu'elle prêchait en faveur d'un rôle prophétique des « artistes » créateurs et interprètes, incluant au sens large poètes et essayistes, acteurs et orateurs, compositeurs et musiciens. Quand, à la fin de 1831, le gouvernement français voulut supprimer le mouvement saint-simonien en condamnant les portes de sa salle de prêche et en interdisant la publication de son journal, David fut l'un des quarante disciples à partager la vie commune de ses confrères dans la grande maison du Père Enfantin située à Ménilmontant, dans la périphérie de Paris (aujourd'hui une partie du 20^e arrondissement).

Les disciples plantèrent un jardin potager afin de subvenir à leurs besoins ; ils construisirent un terre-plein sur lequel leurs orateurs les plus éloquents récitaient des sermons de propagande quasi-religieux auxquels le public fut convié deux fois par semaine. Pendant les longs mois que dura cette retraite à Ménilmontant, David forma un chœur constitué de disciples choisis. Il composa également des mélodies chargées de véhiculer le message saint-simonien et des hymnes à quatre voix, chantés par le chœur – ou parfois les quarante apôtres – pendant les repas et les prédications publiques extérieures. Certaines de ces pièces étaient destinées à organiser l'emploi du temps quotidien : par exemple le *Salut*, chanté lorsque le Père Enfantin entrait dans la salle à manger ou dans l'amphithéâtre extérieur, et deux charmantes prières pour les repas (*Avant et après le repas*).

En 1832 et au début de 1833, le mouvement fut plusieurs fois dénoncé pour immoralité (ayant milité en faveur du divorce et, à quelques occasions, de l'amour libre). Enfantin fut condamné à un an de prison. Les Saint-Simoniens quittèrent la retraite de Ménilmontant, et David se rendit en Turquie avec une dizaine de ses condisciples ; de là ils se transpor-

tèrent en Égypte, où ils vécurent presque deux années. L'un de leurs nombreux projets visait à bâtir des écoles à la manière occidentale pour les enfants indigènes les plus démunis. Les Saint-Simoniens essayèrent également de persuader le khédivé d'Égypte, Ismaïl Pacha, d'édifier un canal à travers l'isthme de Suez. Selon leur raisonnement, l'amélioration du commerce entre les nations permettrait de réduire les tensions internationales et peut-être même d'éliminer les conflits militaires. (Le canal de Suez sera finalement construit dans les années 1860, sous les auspices de plusieurs gouvernements associés à de grandes banques.) David, au cours de ses deux années passées au Proche-Orient, transcrivit de nombreux airs et rythmes de danse locaux. Il incorpora certaines de ces brèves transcriptions dans ses *Mélodies orientales*, un ensemble de pièces pour piano publié en 1836 lors de son retour en France. Ces pièces pour piano ont été réimprimées plus tard en deux recueils : le plus ambitieux est intitulé *Brises d'Orient* et l'autre, plus court, *Les Minarets*.

Ces pages pianistiques « orientales » (en l'occurrence inspirées du Proche-Orient) eurent peu d'écho à l'époque. Mais l'ode-symphonie de David intitulée *Le Désert* fut créée triomphalement à Paris en 1844, succès confirmé immédiatement lors de reprises dans de nombreuses villes à travers l'Europe et jusqu'aux Amériques. Cet ouvrage, qui présente les pérégrinations d'une caravane à travers un désert arabe, inclut plusieurs mouvements fondés sur des airs orientaux que David avait recueillis entre 1833 et 1835. Le plus remarquable est le « Chant du muezzin », qui conserve avec une certaine précision non seulement la ligne mélodique mais aussi les mots arabes de cet élément emblématique du culte islamique.

Plusieurs grandes œuvres dramatiques suivront *Le Désert*, la plupart d'entre elles usant encore des séductions de l'exotisme musical alors en plein essor. La deuxième ode-symphonie de David, intitulée *Christophe Colomb ou la Découverte du Nouveau Monde* (1847), présente ainsi une scène quotidienne de la vie des indigènes d'une île des Caraïbes. Et le premier de ses ouvrages théâtraux, l'opéra-comique *La Perle du Brésil* (1851), contient un délicieux air de soprano colorature faisant l'éloge d'un (supposé) oiseau brésilien dénommé « mysoli ». En 1862, David saura encore

revenir à cette teinte « exotique » pour une de ses œuvres les plus importantes, l'opéra-comique *Lalla-Roukh*, fondé sur un conte très apprécié, imaginé bien plus tôt par le poète irlandais Thomas Moore et mettant en scène une princesse du Cachemire.



Herculanum, seul grand opéra de David, tire aussi partie – d'une certaine manière – de cette veine exotique. L'ouvrage se déroule en l'an 79 de notre ère, à Herculanum, ville importante de l'ancien Empire romain, située près de Naples. L'intrigue se concentre sur un couple frère/sœur né sur les rives de l'Euphrate (fleuve qui traverse le sud de la Turquie, la Syrie et l'Irak, débouchant sur le golfe persique). Ces deux « Orientaux », prénommés Nicanor et Olympia, arrivent en Italie pour qu'Olympia y soit sacrée reine de son pays natal, par décision de Rome. Olympia et Nicanor – lequel a été nommé proconsul de Rome – sont décrits comme des païens obsédés de luxure. Leurs registres vocaux sont respectivement mezzo-soprano et baryton-basse, voix de la sensualité et de la violence. Contraste frappant avec la soprano Lilia et le ténor Hélios, présentés comme de fervents chrétiens recevant les conseils moraux d'une figure sacerdotale nommée Magnus.

La production originale de cet ouvrage prodiguait à grands frais décors pompeux et costumes ouvragés. Une attention particulière fut portée aux jardins du palais d'Olympia représentés aux actes I et III, exerçant une séduction sur l'auditoire aussi intense et efficace que celle de la reine-enchanteresse sur le cœur d'Hélios. Un philtre magique permettait à Olympia d'achever son travail d'envoûtement sur le jeune homme, chrétien pur et sans méfiance. L'effet de la potion, ajouté à la force de persuasion d'Olympia, était rendu plausible aux oreilles du public grâce à la musique remarquablement efficace de David pour la chanson à boire de la Reine au premier acte (« Bois ce vin que l'amour donne ») ainsi que par les airs de ballet entêtants, aux rythmiques excentriques, de l'acte III, quand dansent les femmes de sa cour (elles aussi probablement originaires de

la terre natale d'Olympia). Les couleurs vives et contrastées de l'orchestration de David véhiculent un sentiment de volupté nimbée de magie dans ces scènes dominées par la sensuelle souveraine. Cette charmeuse – avec son « regard qui torture et caresse » (comme le dit Hélios en aparté) – s'inscrit dans une longue lignée de séductrices d'opéra venues de la Méditerranée et du Proche-Orient (par exemple le rôle-titre d'*Armide* – sorcière syrienne – de Lully, en 1686) et anticipe de bien des manières la dangereuse et intensément exotique *Carmen* de Bizet (1875).

Le présent enregistrement d'*Herculanum* révèle David autrement que comme une simple lune reflétant les astres du monde musical de son époque mais bien comme une étoile remarquable, brillant dans les cieux musicaux français du milieu du XIX^e siècle. Nous pouvons aujourd'hui profiter des couleurs chatoyantes et variées de la lumière que cette étoile diffuse, sans éprouver le besoin de comparer cette lueur à celle de ses contemporains, tels Berlioz, Auber, Gounod, Meyerbeer et le jeune Bizet. La musique de David témoigne d'un haut niveau de compétence et d'inventivité musicales, et de touches d'originalité indiscutablement appréciables.



La dernière scène d'*Herculanum*.
L'illustration. Collection Gunther Braam.

The final scene of *Herculanum*.
L'illustration. Gunther Braam Collection.