

Juliette sans Roméo
Enquête autour d'un monologue apatride

Alexandre DRATWICKI



Caroline Carvalho dans *Roméo et Juliette*

Le 27 avril 1867 eut lieu au Théâtre-Lyrique la création de *Roméo et Juliette* de Charles Gounod. Mme Carvalho – épouse du directeur – y tenait le rôle féminin principal que Gounod lui avait composé sur mesure. Le compositeur la connaissait d'autant mieux qu'elle avait déjà été la créatrice de Marguerite dans *Faust* en 1859 puis du rôle-titre de *Mireille* en 1864. C'est dire si chaque mesure écrite à son intention était vraisemblablement taillée par le musicien pour la voix réputée flexible, étendue et légère de la cantatrice.

Parmi les morceaux capitaux qui lui furent dédiés se trouve la valse du premier acte (« Je veux vivre dans ce rêve ») et, au quatrième acte, une ambitieuse scène dite « du philtre », monologue dramatique qui voit Juliette hésiter à boire le breuvage que le Frère Laurent lui a remis pour simuler – en s'endormant – la mort. Portée au tombeau des Capulet, elle s'y réveillerait pour attendre Roméo et fuir avec lui. Mais voilà, une fois seule et en possession de la fiole, Juliette hésite : et si c'était un poison ? Et si, se réveillant, Roméo n'arrivait pas et qu'elle restait enfermée pour toujours dans la tombe ? Cette scène est incontestablement la plus intéressante pour l'artiste chargée du rôle de Juliette, parce qu'outre le fait qu'elle est le seul véritable monologue pour la chanteuse, elle passe par une gamme d'émotions extrêmement variée. Cette scène existe déjà chez Shakespeare et ce n'est nullement une excroissance artificielle du siècle romantique.

L'air du philtre – dans la version la plus complète de l'opéra – se situe au milieu de l'acte IV, mais sert de final au premier tableau de cet acte, qui est coupé en deux. De très nombreuses variantes dans l'enchaînement des deux tableaux existent dans les partitions (nous y reviendrons), lesquelles offrent des enchaînements plus ou moins elliptiques en fonction des versions. Ceci notamment pour satisfaire aux exigences des théâtres de provinces qui n'avaient pas tous les moyens de mettre en scène le second tableau de l'acte : la fête donnée à l'occasion du mariage imposé par son père à Juliette avec le comte Pâris.

La succession de morceaux la plus complète que fournissent les partitions est la suivante, une fois passé, au début de l'acte, le duo dit « de l'alouette » entre les amoureux, suivi du quatuor pendant lequel Capulet père annonce à Juliette (devant la nourrice Gertrude et le Frère Laurent) l'obligation d'épouser un autre homme :

- Entrevue du Frère Laurent et de Juliette, laquelle accepte le philtre salvateur ;
- Monologue dramatique de Juliette buvant le philtre. La scène conclut le 1^{er} tableau de l'acte IV ;

- Dans la version « grand opéra » de 1888 (dont on reparlera plus loin), le 2^e tableau de cet acte commence par un long ballet donné à l'occasion de la fête du mariage de Juliette ;
- Marche nuptiale (morceau symphonique) ;
- Épithalame avec solistes et chœur ;
- Finale de l'acte IV, au court duquel Juliette s'écroule et est supposée morte par son père et les invités de la noce.

Au cours des décennies, toutes les options possibles furent imaginées pour terminer l'acte IV avant le lever de rideau sur la scène du tombeau de l'acte V : soit – supprimant plus de 30 minutes de musique – achever l'acte sur l'entrevue de Frère Laurent et de Juliette (on faisait alors « tableau » sur la dernière réplique « À demain ! »), soit avec l'air de Juliette « s'empoisonnant », soit encore en imaginant un expédient pour couper le tableau du mariage, qui consistait à faire entrer le père de Juliette dans sa chambre avec quelques intimes de la famille, après l'air de l'héroïne, ou même juste après le duo avec Frère Laurent, et, à l'annonce de l'hymen repoussé, Juliette s'évanouissait tandis que le rideau baissait lentement.

Dès l'origine, le final de l'acte prêta à tergiversations. Gounod pensa d'abord l'achever par l'air de Juliette. La scène de la mort fictive en public, au cours du mariage, était donc sous-entendue lorsque le rideau se levait sur le décor du tombeau de l'acte V. Ce mariage fut composé seulement en juillet 1866, environ un an après l'achèvement d'une première version de l'œuvre¹. Il se pourrait toutefois qu'il ait été évoqué au cours de discussions préliminaires puisque, dans une lettre du 23 avril 1865, Gounod évoque mettre en musique cet épisode de la mort en public de Juliette. Il détaille à sa femme :

Sois tranquille sur la longueur de *Roméo*. [...] Le 4^e acte aura quatre scènes : le duo d'amour, la scène du frère Laurent avec Juliette, les stances de Juliette au moment de boire le narcotique, et le final de la mort supposée de Juliette².

Mais que pouvait bien être cette scène finale précisément ? Un nouveau tableau ? Gounod se ravise-t-il lorsqu'il écrit, le 5 mai :

¹ « La composition de l'ouvrage était achevée quand Gounod et/ou ses librettistes s'avisèrent d'ajouter, en juillet 1866, un second tableau au quatrième acte où l'on verrait les noces de Juliette et de Paris. » (Gérard CONDÉ, *Charles Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 425-426)

² Lettre de Charles Gounod à sa femme, 23 avril 1865 (citée dans : Charles GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, présenté, annoté et complété par Gérard CONDÉ, Arles : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2018, p. 209.)

Je suis enchanté que mon 4^e acte finisse sur un effet dramatique pour Juliette. Le premier acte finit *brillant* ; le 2^e *tendre et rêveur* ; le 3^e *animé et large*, avec les duels et la sentence d'exil de Roméo ; le 4^e *dramatique* ; le 5^e *tragique*. C'est une belle progression³...

« L'effet dramatique » évoqué à ce stade de la composition est-il l'évanouissement de Juliette dans les bras de son père ou – comme on peut aussi le penser – le monologue du philtre ?

Le 6 mai 1865, Gounod écrit : « J'ai presque fini le grand air de Juliette : je crois, j'espère, qu'il y a effet⁴. » Il semble s'agir – à le lire – d'un passage qui lui apporta une grande satisfaction musicale et théâtrale pendant l'élaboration de son opéra. Mais...

Mme Carvalho et l'art de la coupure

Au lendemain de la première (le 27 avril 1867), aucun article de presse ne s'étend sur cette scène capitale, pas même *Le Ménestrel* qui se charge pourtant de détailler chaque numéro de la partition⁵. Et si personne n'évoque l'air du philtre, c'est tout simplement parce qu'au cours des dernières répétitions, il avait été décidé de le couper, jugé trop dramatique pour la voix légère de Mme Carvalho, surtout arrivant après presque deux heures de spectacle. Gérard Condé commente :

Une note [de la partition] indique que [la scène du breuvage] a été supprimée à la représentation – et elle le fut visiblement à la création, car elle était trop lourde pour la voix de Mme Carvalho, comme déjà la scène de la Crau de Mireille ; elle le sera encore à l'Opéra-Comique et à l'Opéra⁶.

On apprend ainsi que Mme Carvalho a donc brimé son compositeur-Pygmalion, dont on a pourtant dit et redit qu'elle était la muse idéale. Et il n'y a pas que les deux scènes féminines capitales de *Roméo* et de *Mireille* qui tombèrent sous son ciseau : on sait que le livret d'origine de *Faust* prévoyait, au

³ Lettre de Charles Gounod à sa femme, 5 mai 1865 (citée dans GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, p. 211.)

⁴ Lettre de Charles Gounod à sa femme, 6 mai 1865 (citée dans GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, p. 211.)

⁵ « L'inspiration s'est soutenue ensuite [après le duo d'amour de l'acte IV]. L'air du vieux Capulet a noble façon. Puis survient le frère Laurent avec le narcotique qui doit sauver Juliette en lui donnant les apparences de la mort. Pendant qu'il lui décrit les effets de la léthargie, l'orchestre exécute une sorte de marche en sourdine d'un caractère mystérieux et pour ainsi dire lointain qui est un bijou musical. Cette petite symphonie reviendra au 5^e acte, pendant le sommeil de Juliette. Je passerai vite sur le second tableau du 4^e acte, quoiqu'il fasse grand tapage en l'honneur des fiançailles de Juliette et du comte Pâris. » (*Le Ménestrel*, 12 mai 1867, p. 188)

⁶ CONDÉ, *Charles Gounod*, p. 425.

commencement du dernier acte, un air de folie pour Marguerite enfermée dans la prison. Les paroles ont été conservées et présentent une vaste structure « à l'italienne » permettant d'imaginer un air bipartite lent-vif mêlant héroïsme et virtuosité (typique des airs de folie, à l'image de celui plus tardif d'Ophélie dans l'*Hamlet* de Thomas). Gounod n'eut pas même l'occasion de réfléchir à la mise en musique, semble-t-il, puisque Mme Carvalho dut lui préciser immédiatement qu'elle ne pourrait pas assumer un troisième air après celui « des bijoux » et celui « du rouet » aux actes précédents.

La suppression du second air de Juliette en amont de la création mérite qu'on se penche quelques instants sur l'autre air de l'héroïne, « l'ariette » du premier acte, plus souvent appelée « valse de Juliette ». Selon Gérard Condé toujours, « c'est au cours des répétitions, probablement, quand il s'avéra que Mme Carvalho ne pourrait chanter en entier la scène trop dramatique pour elle où Juliette boit le narcotique (acte IV), que Gounod ajouta pour compenser l'*ariette* « Je veux vivre ». Cette valse, exempte de vulgarité, n'a que le défaut de demander à l'interprète des qualités de légèreté (elle l'entraîne jusqu'au *contre-mi*) difficilement compatible avec les exigences plus lyriques du reste du rôle⁷ ». On aurait pu croire qu'une des raisons de la suppression du « philtre » tenait au fait que Juliette était déjà dotée d'un premier air particulièrement brillant. Mais c'est donc l'inverse, et une particelle autographe conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra⁸ montre qu'à l'origine un *arioso* a deux voix entre Juliette et sa nourrice Gertrude exprimait de manière moins expansive que la valse les rêves d'amour de la jeune fille :

⁷ Même référence, p. 423.

⁸ Rés. A 650 (1-2).

Mme Carvalho, elle était beaucoup moins confortable pour les voix plus lyriques qui s'emparèrent du rôle, notamment celles qui osaient affronter l'air du philtre... dont nous ne savons toujours pas, pour le moment, quand il fut créé. Ajoutons que la notoriété de la valse, due aux prouesses de Mme Carvalho, rendit à peu près impossible par la suite l'idée de la couper sans s'aliéner une partie du public dès le premier acte.

Cette remarque sur la valse une fois faite, questionnons les mêmes partitions au sujet du second air. Coupé avant la création, on aurait pu s'attendre à ce qu'il n'apparaisse pas dans les réductions clavier publiées. Il figure pourtant dans 11 des 12 exemplaires, et n'est absent que dans une édition allemande de l'ouvrage. Sur les 11 versions dans lesquelles il est conservé, l'air est présenté 1 fois en annexe à la fin de la partition, 4 fois à sa place normale dans l'acte IV sans aucune précision particulière, et 6 fois à sa place, mais avec une mention de coupure possible (« Ce morceau a été supprimé à la représentation », « À l'Opéra, on passe cet air », « Supprimé à l'Opéra », « At the Opéra, this air is omitted »).

D'une salle à l'autre

Cette référence à « l'Opéra » suggère de s'intéresser maintenant aux reprises parisiennes de l'ouvrage ailleurs qu'au Théâtre-Lyrique. Cette dernière salle ayant fermé, son répertoire est récupéré par d'autres théâtres. C'est ainsi que *Faust* entre à l'Opéra en 1869 (10 ans après sa création au Théâtre-Lyrique) tandis que *Roméo et Juliette* intègre d'abord le répertoire de l'Opéra-Comique. Il faut dire que c'est M. Carvalho lui-même, précédemment directeur du Théâtre-Lyrique, qui prend les rênes de l'institution et qu'il entend y faire remonter certains des titres à succès de son ancienne entreprise. Tout naturellement, la nouvelle production de *Roméo*, créée le 20 janvier 1873, met à nouveau en vedette son épouse. La presse s'étonne que Mme Carvalho ait encore progressé dans la maîtrise de son personnage :

En 1867, on avait trouvé Mme Carvalho admirable de passion, mais moins jeune que la Juliette rêvée : la jeunesse, elle l'a bien cette fois [en 1873] : il y a jusqu'à de la candeur dans les sonorités de sa voix, et les ardeurs qu'elle y fait passer ensuite n'en semblent que plus belles. Et puis, je ne sais par quel miracle, sa personne a su se redonner jusqu'à l'illusion et le charme de la vingtième année¹⁰.

Aucun des articles de presse ne mentionne toutefois que la partition ait été profondément modifiée pour son entrée à l'Opéra-Comique. L'air du philtre

¹⁰ *Le Ménestrel*, 26 janvier 1873, p 69.

avait-il été rétabli en 1873 ? Gérard Condé nous répond par la négative, mais ouvre d'autres pistes :

La scène du breuvage fut rétablie fugitivement pour Marie Heilbronn en décembre 1884¹¹.

Entre alors en scène cette nouvelle figure féminine, la plus importante pour notre enquête : Marie Heilbronn. Celle qui avait créé *Manon* de Massenet début 1884 (le 19 janvier) allait chanter Juliette la même année. Prise de rôle très attendue. Voix plus épaisse et dramatique que celle de Mme Carvalho, la soprano belge put envisager de faire événement en créant – enfin – l'air du philtre, presque vingt ans après sa date de composition. Le 5 décembre 1884 eut lieu la première dont *Le Ménestrel* note :

La nouvelle Juliette n'est pas une virtuose achevée comme sa devancière, mais sa voix chaude, sinon très étendue, et son intelligence artistique ont suppléé à tout. Il avait été question, un instant, de supprimer à son intention la valse du premier acte et on eût bien fait, non seulement parce que ce genre de pyrotechnie vocale n'est pas trop dans les moyens de la cantatrice, mais encore parce qu'à notre sens le morceau fait tache dans l'ouvrage. Il n'est plus du tout dans le sentiment si élevé du reste de l'ouvrage. En revanche le rétablissement au 4^e acte de l'air de la coupe est une très heureuse idée. Mlle Heilbronn y trouve son meilleur succès¹².

Le Figaro du 6 décembre donne également un point de vue intéressant concernant la valeur et la difficulté comparées des deux airs de Juliette :

En entendant la valse vocalisée du premier acte, cette merveille naguère brodée par madame Carvalho des plus fines arabesques, on a compris que M. Gounod eût pensé à la remplacer, pour cette reprise, par un morceau spécialement écrit pour madame Heilbronn. [...] On présentait que la chanteuse dramatique ne tarderait pas à prendre sa revanche. Elle l'a prise, en effet, [...] surtout dans l'air de la coupe, qui fait partie de la partition originale, mais qu'on n'avait jamais chantée au théâtre. Cet arioso puissant, qui remplace avec avantage le récitatif monotone qui amenait le toast funèbre de Juliette : « Roméo, je bois à toi ! », a été chanté par madame Heilbronn avec un éclat incomparable, qui lui a valu une longue ovation¹³.

Ce morceau tant apprécié aurait pu – aurait dû – faire désormais partie intégrante de l'ouvrage, d'autant que la carrière finissante de Mme Carvalho (elle avait 40 ans à l'époque de la création de *Roméo* et presque 50 ans au moment de la reprise à l'Opéra-Comique) n'entrait plus en compte pour

¹¹ CONDÉ, *Charles Gounod*, p. 431.

¹² *Le Ménestrel*, 7 décembre 1884, p. 4.

¹³ *Le Figaro*, 6 décembre 1884, p. 3.

expliquer la coupure devenue traditionnelle. Cependant, à peine Mlle Heilbronn avait-elle quitté son rôle que l'air du philtre fut à nouveau oublié.

Une troisième date aurait pu entériner la réintégration ferme et définitive du « philtre » à la trame musicale : le 28 novembre 1888 – seulement quatre ans après la tentative précédente – *Roméo et Juliette* entre cette fois au répertoire de l'Opéra de Paris. Dans ce temple de l'héroïsme vocal, dont les tenants des rôles principaux étaient rompus aux péplums de Meyerbeer et Halévy, il semblait assez logique – sinon même nécessaire – que le « philtre » fut préféré à la valse, d'autant que les « fortes chanteuses » de la troupe – toutes sopranos dramatiques endurantes – misaient davantage sur la force de leurs poumons que sur la légèreté de leurs vocalises, qu'elles employaient assez peu dans leurs rôles habituels. Et sans doute Mme Krauss ou d'autres eurent-elles insisté pour rétablir cette scène si la direction de l'Opéra n'avait pas eu l'idée de confier Juliette à une artiste invitée, et non des moindres : l'Italienne Adelina Patti, alors âgée de 45 ans et à son zénith. La Patti – comme on disait alors – connaissait le rôle de Juliette par cœur pour l'avoir chanté plus d'une centaine de fois avant cette intronisation. Mais toujours en italien, et visiblement jamais avec l'air du philtre. Une modification de taille justifie aussi le maintien de la coupure, que nous explique *Le Figaro* :

Parmi les remaniements qu'a entraînés l'introduction d'un ballet dans la noce du comte Paris et de Juliette, signalons seulement la suppression du très long monologue de Juliette, qui se terminait par « Roméo, je bois à toi », et d'un épithalame avec chœurs, qui faisait évidemment longueur dans la situation¹⁴.

Une nouvelle partition pour piano est éditée par Choudens à cette occasion, qui mentionne La Patti dans la liste de la distribution vocale. L'air du philtre figure toujours à sa place, mais la mention de coupure « à l'Opéra » y figure elle aussi. Les comptes rendus détaillent la prestation : tous taisent le passage en question, ce qui laisse peu de doute sur le fait qu'on ait pu l'entendre¹⁵.

L'air du philtre dans les livrets de mise en scène

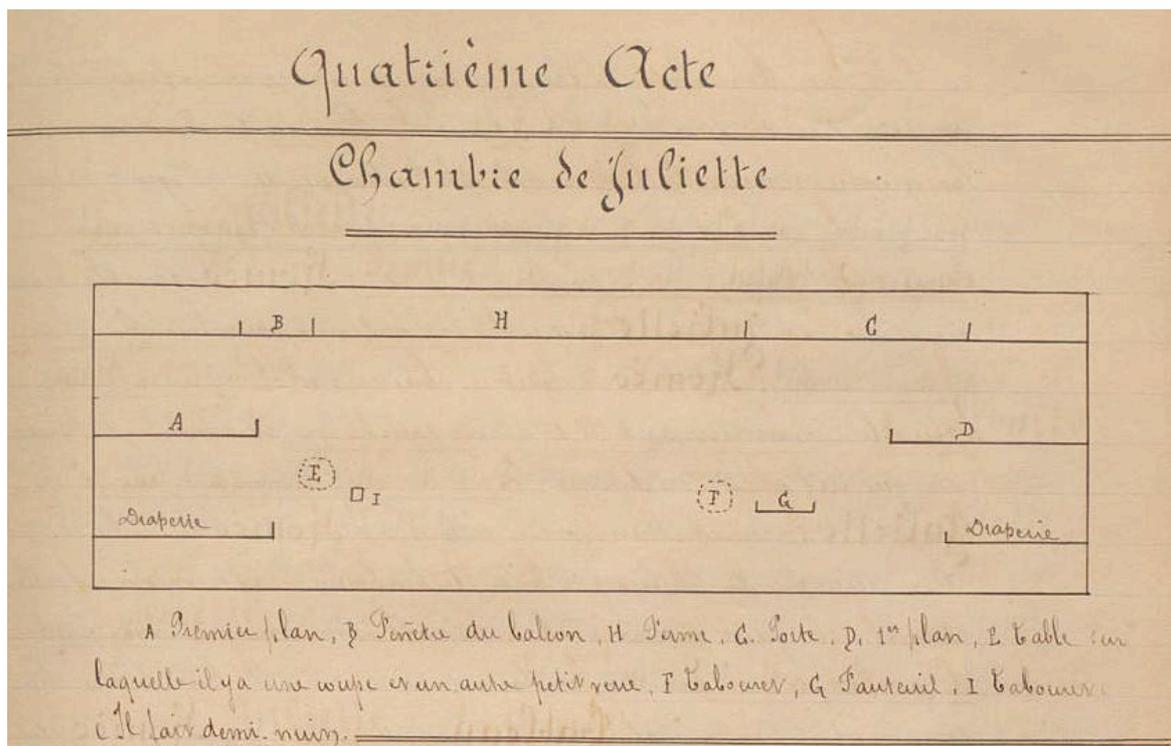
Grâce au travail de Michela Niccolai mené notamment dans les fonds de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, nous avons pu avoir accès à un

¹⁴ *Le Figaro*, 29 novembre 1888, p. 1.

¹⁵ Le témoignage d'Édouard Noël et Edmond Stoulig accredité encore l'hypothèse : « Mme Patti a merveilleusement chanté, d'un bout à l'autre, tout ce rôle long et difficile de Juliette, et elle a, en des accents très touchants pour nous, su traduire l'émotion contenue d'abord au premier acte, la tendresse du duo du balcon, du ravissement du trio de noces, la passion de la scène de l'alouette et enfin la douleur du duo final. » (Édouard NOËL et Edmond STOULIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1888, p. 23.)

ensemble de 18 documents de mise en scène qui couvrent une période vraisemblablement très large de la circulation de *Roméo* à Paris et en province. Si une grande partie des documents est anonyme, on relève néanmoins plusieurs signatures ou tampons qui donnent une idée de la provenance de ces sources. Notamment Louis Picot (actif à Malo-les-Bains dans les années 1900), Charles Delaire (la copie du livret est datée « Brest, 23 mars 1886 »), Eugène Lespinasse (qui sera l'instigateur, en 1920, de la bibliothèque de l'Amicale des Régisseurs de Théâtre), Berthier (vraisemblablement actif en région parisienne au tout début du XX^e siècle), Léonce (peut-être Léonce Perret né en 1880 à Niort et mort le 12 août 1935 à Paris ?) et Lapissida (Alexandre Lapissida, directeur de la scène à l'Opéra avant 1900 et mort en 1907). Ce dernier pourrait bien être l'auteur de la copie du livret utilisée pour la série de représentations avec Adelina Patti en 1888.

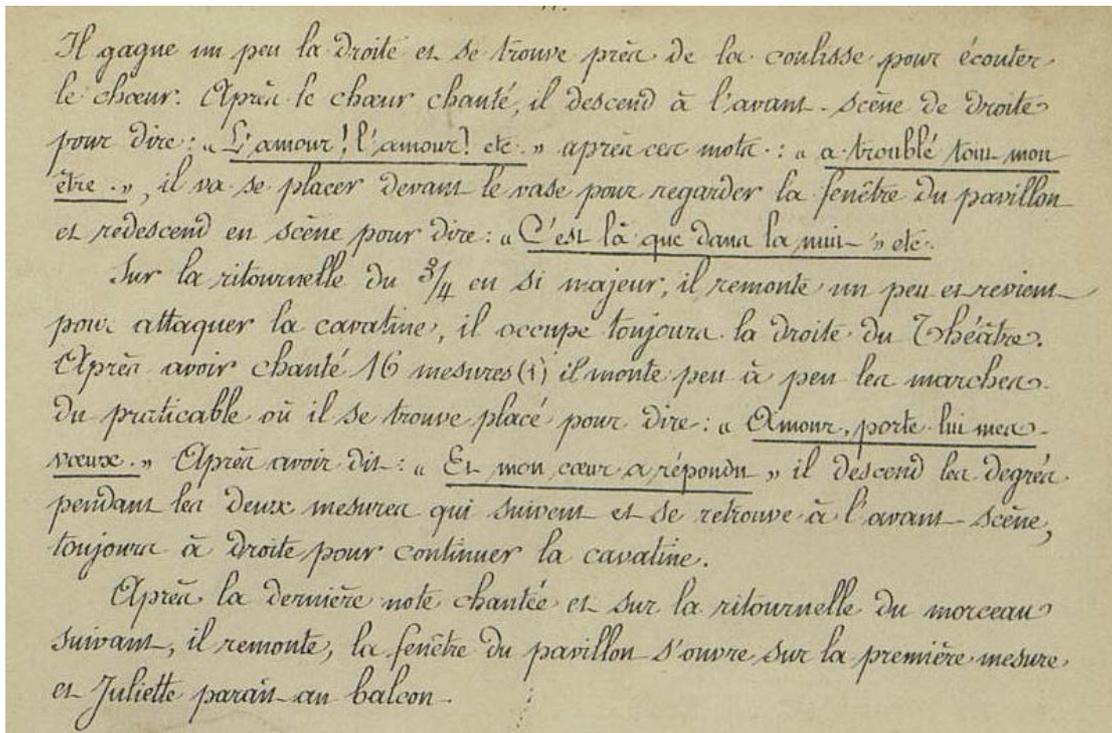
La plantation scénique du premier tableau de l'acte IV, dans lequel prend – ou aurait dû prendre – place l'air du philtre est toujours identique :



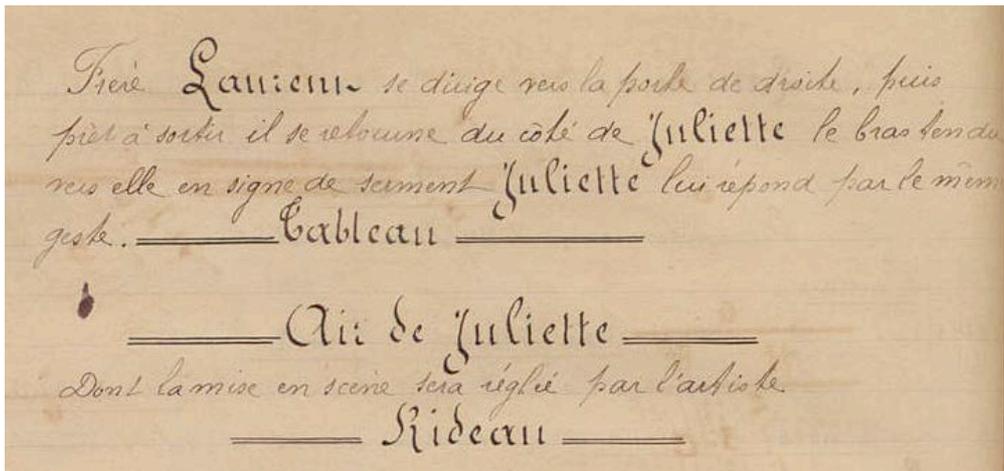
Une précision nous importe, en particulier, qui concerne une « table sur laquelle il y a une coupe et un autre petit verre ». En fonction des livrets, la formulation change très peu et indique toujours une même réalité visuelle : « table avec tapis, coupe, amphore » ; « table, tabouret, une coupe et un verre » ; « table avec coupe et verre » ; « table, une coupe et un verre ». Seul un exemplaire omet la coupe et le « petit verre » en précisant uniquement : « meubles, un flambeau sur la

table ». Tout semble donc réuni pour que la scène du philtre ait pu avoir lieu de manière évidente et complète.

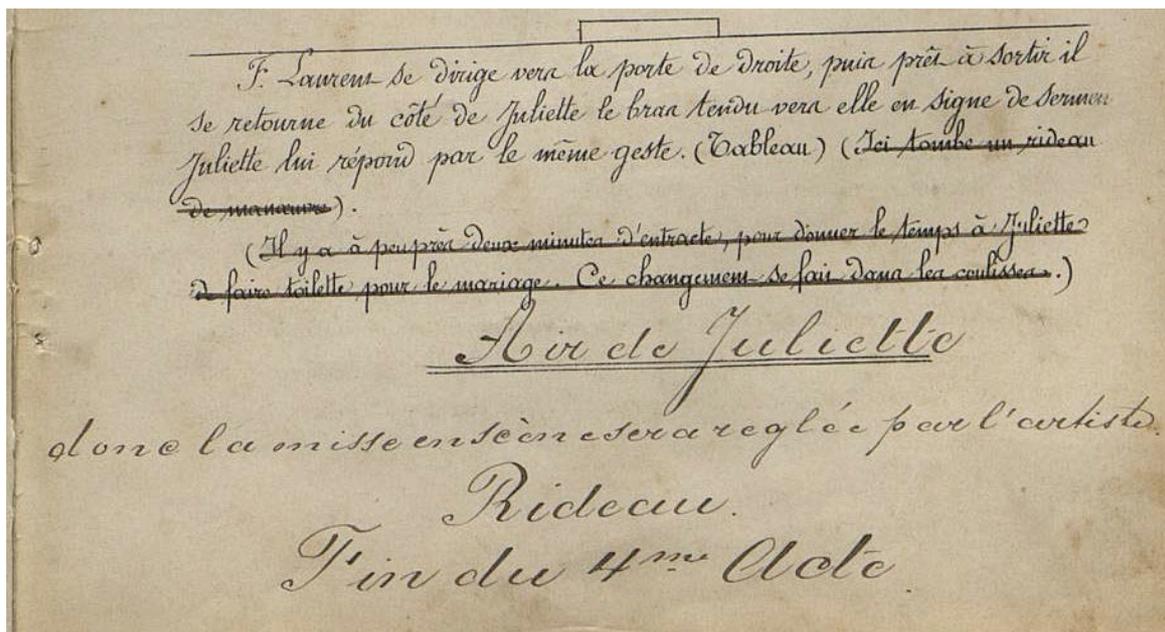
Sur les 18 documents de mise en scène, l'air de Juliette n'est mentionné qu'à trois reprises, notamment dans l'exemplaire de Delaire, daté du 23 mars 1886, pour une production à Brest. Ce document est donc copié – comme c'était la pratique pour la circulation des livrets de mise en scène – quelques mois après la prestation parisienne de Mlle Heilbronn en 1884, production qui incluait comme on l'a vu le monologue de l'héroïne. Quelles indications scéniques étaient alors données à l'artiste, et – en général – quelles libertés avaient les chanteurs lorsqu'ils étaient seuls en scène ? À titre d'exemple, voici – pris dans le même ouvrage – la « scénographie » de l'air de Roméo à l'acte II (la célèbre cavatine « Ah ! lève-toi soleil ! ») :



Comme on peut le constater, l'artiste est loin d'être libre de ses déplacements, même en situation de monologue. Mais, en ce qui concerne l'air du philtre, les trois livrets qui l'évoquent se font bien moins prolixes. La mention est toujours la même : « Air de Juliette dont la mise en scène est réglée par l'artiste ».



Cette lacune de régie découle évidemment du fait que le premier livret de mise en scène du Théâtre-Lyrique, en 1867, ne réglait pas scéniquement cet épisode, puisqu'il avait été coupé. Or, les régisseurs de scène (qu'ils soient Parisiens ou provinciaux) recopiant inlassablement, au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale, la mise en scène d'origine – y compris lors du passage de l'œuvre à l'Opéra-Comique puis à l'Opéra –, il fallut trouver un expédient scénique pour cet air lorsqu'on décida de le réhabiliter. On conserve une quatrième source de mise en scène qui le stipule : il s'agit d'un livret imprimé circulant sous le tampon « Choudens », qui était mis à la disposition des théâtres par l'éditeur en même temps que la partition et les planches de décors et de costumes. Une main a rajouté l'air en question, qui doit toujours être « réglé par l'artiste ».



Ce livret « Choudens » décrit précisément, à la page suivante, le ballet ajouté pour l'Opéra de Paris en 1888. Il est donc probablement contemporain de l'entrée au répertoire de cette salle et l'absence de l'air, finalement ajouté par une main anonyme plus tard, confirme que le philtre n'était pas intégré officiellement à l'œuvre en 1888. On peut dès lors supposer que ce livret Choudens (avec l'ajout manuscrit) est l'une des sources – ou même « la » source – des livrets copiés incluant l'air, aucun ne comportant la rature manuscrite qui laisserait supposer une rédaction en deux temps.

Serait-il dès lors impossible de reconstituer la mise en scène de cet épisode, au moins partiellement ? C'est là qu'intervient la dernière source utile à notre enquête : les photos d'artistes.

Les photos d'artistes

On ne détaillera pas ici l'histoire de la photo d'artiste à la fin du XIX^e siècle, mais l'on rappellera brièvement quelques considérations. Tout d'abord que ces photos, si elles donnent l'illusion de saisir l'artiste au cours d'une représentation, sont en fait réalisées dans un studio qui reproduit une partie du décor de manière relativement exacte. Par ailleurs, l'artiste – plus encore lorsqu'il pose seul – choisit souvent le monologue le plus dramatique de l'ouvrage, qui lui permet de prendre une pose très expressive. C'est pourquoi les Carmen photographiées tirent souvent les cartes tandis que les Charlotte lisent fébrilement les lettres envoyées par Werther.

Dans ce contexte, le personnage de Juliette pose problème lorsqu'il faut l'isoler photographiquement pour satisfaire l'égo des cantatrices autant que les attentes de leurs admirateurs. L'air d'entrée – la valse – se prête assez peu à l'exercice de la pose, car le texte ne dit rien qui permette de saisir et reproduire une expression significative. Aucun accessoire ne vient non plus caractériser fortement ce passage, contrairement au coffret à bijoux de Marguerite ou au miroir de Thaïs qui sont d'une grande utilité pour le photographe. Il y a donc assez peu de clichés que l'on puisse supposer représenter ce moment, et beaucoup de « Juliette à l'acte I » tiennent davantage du portrait bourgeois que de la photo de scène. Un grand nombre de Juliette ne doivent ainsi qu'au titre ou à la légende du document d'être reconnues, telles Nellie Melba, Aino Akte ou Bessie Abbott que l'on croirait ici photographiées dans leur intérieur :

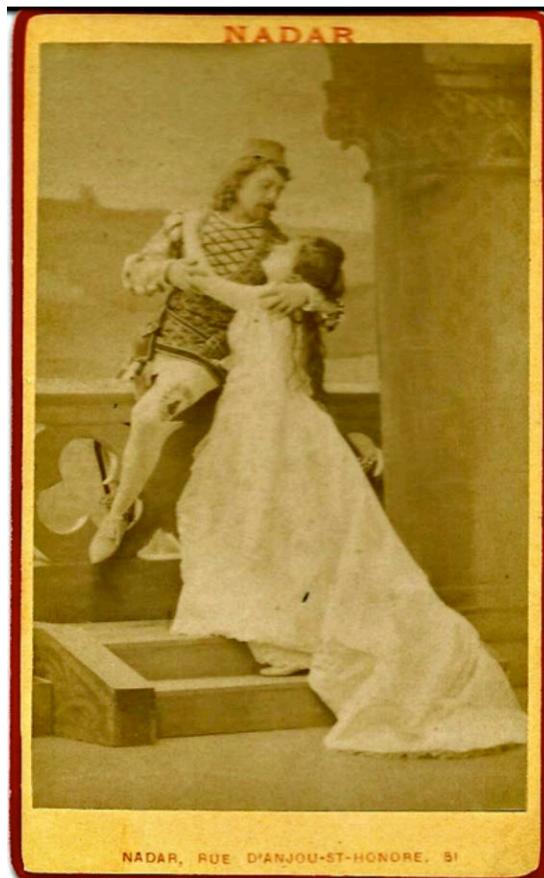
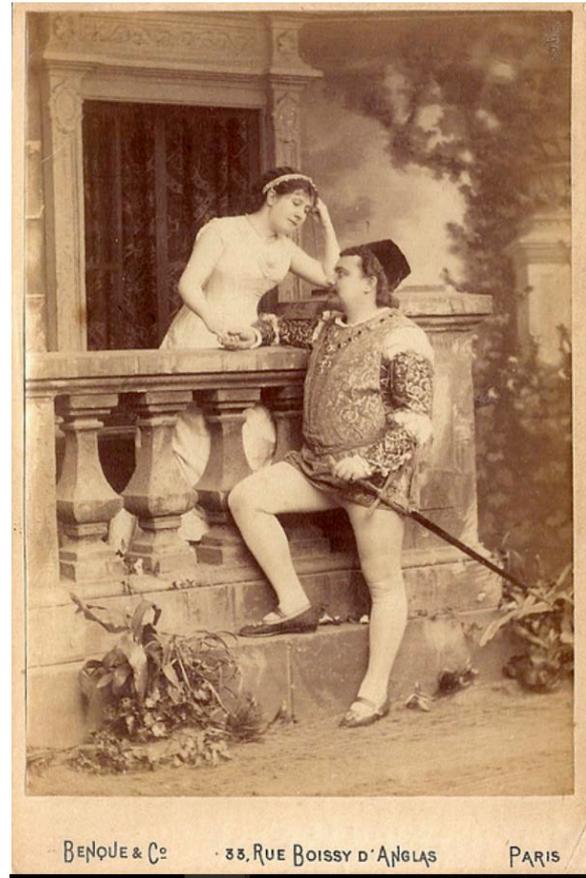


Commentons davantage un autre portrait en Juliette de la même soprano américaine Bessie Abbott, qui reprit le rôle à partir du 9 décembre 1901 à Paris. La critique de presse mentionne uniquement l'exécution de la valse du premier acte et s'accorde à trouver touchants la voix fragile, le jeu presque naïf et la grâce d'enfant de la jeune fille. Des qualités que la scène du philtre aurait sans doute mises à mal. Pour *Le Figaro* comme pour les autres, « on dirait que la jeune débutante se fait un scrupule de dérober sa valeur à la moindre note pourtant, tout sort naturellement et comme sans effort. C'est merveilleux. Avec cela, charmante en scène, d'une délicieuse inexpérience, jouant naïvement, sans recherche de l'effet, ce qui grandit encore son triomphe. En vérité, je vous le dis, c'est une étoile qui se lève¹⁶. »

¹⁶ *Le Figaro*, 10 décembre 1901, p. 5.



Mais ce n'est pas non plus dans cette pose peu signifiante que les amateurs imaginent généralement Juliette. On a d'ailleurs – souvenons-nous – reproché à la valse de l'acte I d'altérer la crédibilité et la noblesse du personnage par sa virtuosité intempestive. Le public connaît avant tout Juliette penchée à sa fenêtre et écoutant les mots tendres de Roméo. C'est ainsi qu'il préfère l'admirer. Les photos les plus répandues de l'ouvrage sont des clichés « au balcon » qui rappellent bien, par leur quantité, que cet épisode nocturne résume à lui seul la poésie de la partition de Gounod.



Toujours pour satisfaire à certaines contraintes de la photo de studio, il arrive souvent que l'on décide d'isoler Juliette au balcon en considérant que l'élément architectural suffit à supposer la présence ou l'arrivée imminente de Roméo (quand bien même, dans le livret, c'est le jeune homme qui entre en scène d'abord, avant que Juliette n'ouvre sa fenêtre). Les dames se prêtent volontiers à cette pose flatteuse qui permet de s'accouder ou se pâmer avec plus ou moins de langueur et – par la seule présence de la balustrade – donne un certain cachet à l'ensemble, d'autant qu'on peut laisser pendre ses voiles avec un abandon très étudié. C'est dans cette pose que M^{me} Patti se fait photographier au moment de l'entrée de l'ouvrage à l'Opéra, en 1888 :



La pose de Juliette seule au balcon va peu à peu proposer des variantes intéressantes destinées à valoriser le costume de l'artiste en pouvant la laisser voir de plain-pied, à lui permettre une gestique plus expressive et, avant tout, à renouveler une imagerie devenue académique pour le personnage. À ces occasions, le balcon se transmue en balustrade de terrasse ou en fenêtre élevée.



C'est Mlle Heilbronn qui rompt le plus fermement la tradition photographique lorsqu'elle se soumet à l'exercice du cliché en 1884, pour la série de représentations déjà évoquée à l'Opéra-Comique. Le duo de l'acte II, par exemple, renonce ni plus ni moins à l'élément architectural du balcon. Les deux protagonistes perdent fortement de leur personnalités et pourraient tout aussi bien s'appeler Paolo et Francesca ou Faust et Marguerite, si ce n'étaient quelques détails des costumes.



Mais, outre que la taille courte et le physique un peu lourd de Mlle Heilbronn ne seraient pas forcément mis en valeur à une fenêtre ou une balustrade, elle chercha peut-être à insister sur ce qui faisait la particularité de sa prise de rôle : la création de l'air dramatique du quatrième acte. Sur une des photos parvenues jusqu'à nous, elle est – comme beaucoup de ses devancières – vêtue d'une robe de cérémonie à traine qui laisse penser au tableau du mariage. Mais elle pose seule – situation qui n'existe à aucun moment dudit tableau, près d'une table qui, à défaut de présenter une coupe et un petit verre, laisse voir un coffret qui pourrait bien être celui recelant le poignard que Juliette brandira bientôt : « Ce poignard sera le gardien de ma foi ! » Serait-ce là une représentation des premières secondes de la scène du philtre ? Si ce n'est pas impossible, on ne perçoit pourtant nullement le caractère effrayant de ce monologue ni la détermination héroïque qui devrait briller dans le regard de l'actrice...



Cinq ans plus tard, le 13 mars 1889 (– nous retournons à l'Opéra –), une certaine Emma Eames fait sensation dans le rôle de Juliette et se livre rapidement à son tour au cliché de studio. On lui connaît deux photographies particulièrement intéressantes qui accentuent le pathétique du rôle de Juliette et en font davantage une sorte de Vestale accablée qu'une jeune fille insouciante et romantique. Le premier cliché est assez frappant par le drapé du costume qui renonce à l'apparat de la robe de mariage que toutes les devancières avaient préféré. Le geste est celui d'une tragédienne habitée, et il pourrait aussi bien s'agir d'une Iphigénie que d'une Alceste ou une Phèdre.

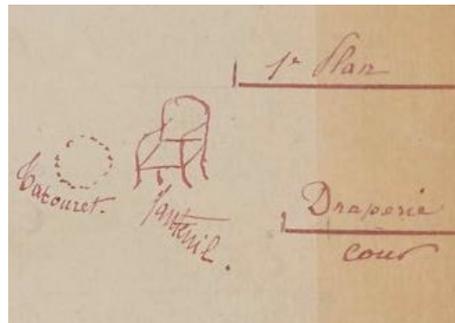


Mais c'est surtout le second cliché qui nous intéresse et nous ramène au sujet de cet article :



La pose, cette fois, laisse assez peu de doute sur la situation dramatique. L'effroi qui habite le personnage fait immédiatement penser qu'il s'agit de la partie centrale de l'air du philtre, au moment où Juliette croit voir le spectre de Tybalt se dresser devant elle dans le caveau des Capulets : « Quelle est cette ombre à la mort échappée ? » Pose, geste et expressions du visage respectent ici parfaitement les codes de la scène de terreur. Un autre indice est donné par le fauteuil sur lequel s'appuie Juliette. Non seulement il relève bien du mobilier

« gothique » ainsi que le décrivent les livrets de mise en scène pour l'ameublement de la chambre à l'acte IV, mais il est placé sur la gauche de Juliette, près du mur, exactement selon le schéma d'implantation dessiné dans les livrets. Il répond en symétrie à la table où sont posés une coupe et un petit verre :



Si cette attitude dramatique ne laisse aucun doute quant au moment de l'œuvre qu'elle illustre, il faut signaler qu'elle correspond en même temps à l'une des poses-types de la photographie d'artiste, qui utilise l'appui sur un fauteuil comme la marque du chancellement, lié à la terreur. En voici un exemple – anonyme – pris parmi d'autres :



Oui, mais voilà : Mme Eammes n'a jamais chanté l'air du philtre. Aucune critique de presse ne s'arrête sur cet épisode qui aurait fait trop grande sensation pour ne pas être au moins mentionné, et plus probablement détaillé, dans les articles¹⁷. Elle a donc posé en studio dans une situation dramatique qu'elle n'a pas jouée et dans laquelle personne n'a pu l'applaudir. Mais cet épisode était beaucoup plus flatteur que ceux de la valse ou du balcon pour l'interprète, promue ainsi au rang de tragédienne et non de simple chanteuse.

Il faut maintenant se souvenir de la photo de Mme Carvalho présentée au début de cette enquête : elle-même s'est donc fait photographier dans une pose qu'elle n'interprétait pas sur scène, et cette fois l'ambiguïté de l'instant dramatique n'existe plus : à côté de l'artiste, sur une table, une grande coupe est bien présente. Et le regard de l'artiste porte sur la droite, la table étant située sur la gauche de la scène, comme décrit dans le livret. Le regard inquiet et, surtout, le geste péremptoire de l'interprète la montre dans un moment de grande détermination : « Amour, ranime mon courage », semble-t-elle chanter.

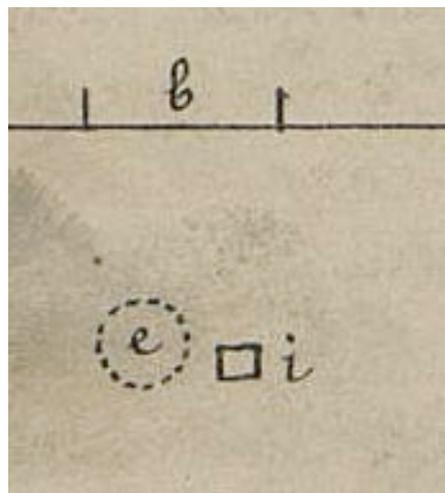


¹⁷ En revanche, on liste volontiers les moments qui la mettent en avant. *Le Figaro*, par exemple : « Les premiers bravos lui ont donné du courage, et elle a chanté avec virtuosité la valse du premier acte, avec un sentiment très artistique sa partie du madrigal à deux voix qui vient ensuite. Sa cause était gagnée. Inutile de dire que mademoiselle Eames n'a pas été au-dessous d'elle-même dans la scène du balcon, dans le fameux duo d'amour, ni dans la scène finale du tombeau. » (*Le Figaro*, 14 mars 1889, p. 3.)

Une autre photo de la même interprète dans la même scène existe.



Le geste est moins dramatique, mais le cliché laisse apparaître sur la gauche, à l'arrière, une fenêtre à l'endroit stipulé par le livret. En ce sens, ce décor de studio correspond mieux à celui que le public connaissait en salle que celui de la photo précédente. Un guéridon remplace la table prévue, mais c'est la même coupe ouvragée qui trône à côté de l'interprète.



À nouveau, il importe de rattacher l'esthétique de cette photo à un académisme du portrait d'artiste utilisant une table et quelques accessoires comme éléments

porteurs de sens. La « petite table » de Manon ou celle de Charlotte lisant les billets de Werther sont parmi les plus célèbres. Mais d'autres poses plus proches de celles de l'air du philtre existent, comme celle-ci, non identifiée, où un calice remplace la coupe et le verre de Juliette :



Si Mme Carvalho, et certaines artistes après elle, posèrent en studio dans une scène qu'elles ne chantèrent pas au théâtre, c'est parce que le public n'avait jamais perdu la mémoire de cet épisode dramatique qu'il n'entendit quasiment pas avant au moins la Première Guerre mondiale. En effet, nous l'avons déjà constaté, les réductions pour piano – qui trônaient alors dans toutes les bibliothèques – conservaient pieusement l'intégralité de la pensée de Gounod dans presque toutes les éditions. Il en était de même des livrets vendus au public désireux de mieux connaître l'œuvre avant la représentation, où d'en relire les détails chez lui, ou même de suivre le texte pendant le cours de la

représentation. La plupart des éditions du livret en français que nous avons pu consulter le prouvent, tel celui-ci annoncé comme « 4^e édition » :

ACTE QUATRIÈME.

59

SCÈNE IV.

JULIETTE, seule.

Dieu ! quel frisson court dans mes veines !
Si ce breuvage était sans pouvoir !... Craintes vaines !
Je n'appartiendrai pas au comte malgré moi !

Cachant le poignard dans son sein.

Non ! ce poignard sera le gardien de ma foi !

Amour, ranime mon courage,
Et de mon cœur chasse l'effroi !
Hésiter, c'est te faire outrage !
Trembler est un manque de foi !
Verse toi-même ce breuvage !...
O Roméo, je bois à toi !

Après avoir versé le contenu du flacon dans une coupe, elle s'arrête.

Ah !... si demain pourtant, en ces caveaux funèbres,
Je m'éveillais avant son retour !.. Dieu puissant !
Cette pensée horrible a glacé tout mon sang !

Que deviendrai-je en ces ténèbres,
Dans ce séjour de mort et de gémissements
Que les siècles passés ont rempli d'ossements,
Où Tybalt, tout saignant encor de sa blessure,
Près de moi, dans la nuit obscure,
Dormira ?... Dieu ! ma main rencontrera sa main !

Avec égarement.

Quelle est cette ombre à la mort échappée ?
C'est Tybalt !... Il m'appelle !... Il veut de mon chemin
Écarter mon époux, et sa fatale épée...

Non !... fantômes disparaissez !

Maintenant que tous ces documents visuels sont rassemblés, une dernière étape peut être franchie : reconstituer la mise en scène historique de l'air du philtre, telle qu'elle devait – ou aurait pu – se jouer, et telle que les livrets de mise en scène auraient dû la détailler...

Reconstituer la mise en scène « à la manière de »

La trame littéraire de l'air permet de dégager les grands moments dramatiques qui marqueront les passages d'une position – d'une pose – à l'autre. On peut en dénombrer sept, la première étant légèrement évolutive :

POSITION 1

Dieu ! quel frisson court dans mes veines ?
Si ce breuvage était sans pouvoir !

POSITION 2

Craintes vaines !
Je n'appartiendrai pas au Comte malgré moi !

POSITION 3

Non ! ce poignard sera le gardien de ma foi !
Viens ! viens !

POSITION 4

Amour ranime mon courage,
Et de mon cœur chasse l'effroi !
Hésiter, c'est te faire outrage,
Trembler est un manque de foi !
Verse ! verse !

Verse toi-même ce breuvage !

Ô Roméo ! je bois à toi !

POSITION 5

Mais si demain pourtant dans ces caveaux funèbres
Je m'éveillais avant son retour ?
Dieu puissant !
Cette pensée horrible a glacé tout mon sang !
Que deviendrai-je en ces ténèbres,
Dans ce séjour de mort et de gémissements,
Que les siècles passés ont rempli d'ossements ?

Où Tybalt, tout saignant encor de sa blessure,
Près de moi, dans la nuit obscure
Dormira ! Dieu ! ma main rencontrera sa main !
Quelle est cette ombre à la mort échappée ?
C'est Tybalt ! il m'appelle !
Il veut de mon chemin
Écarter mon époux !
Et sa fatale épée
Non ! fantômes ! disparaissent !

POSITION 6

Dissipe-toi, funeste rêve !
Que l'aube du bonheur se lève
Sur l'ombre des tourments passés ! Viens !

POSITION 7

Amour ranime mon courage, etc.

Deux vers apparaissent aujourd'hui comme particulièrement théâtraux : « Ce poignard sera le gardien de ma foi ! » et « Ô Roméo, je bois à toi ! ». À noter que, dans le livret poétique d'origine, ce sont les deux seuls vers du monologue qui donnent lieu à des didascalies scéniques. Dans le premier cas, on imagine Juliette brandissant l'arme avant de la cacher dans ses vêtements, dans le second, elle saisit la fiole contenant le philtre. Or, peut-être parce que ces deux gestes dépassaient ce que la décence photographique pouvait tolérer dans les années 1880, ils n'apparaissent sur aucun cliché. La coupe elle-même est tenue à distance sur la table. Qu'à cela ne tienne, le *XX^e* siècle les a au contraire privilégiés avec un plaisir non dissimulé, oubliant par la même occasion bien souvent la robe richement brodée pour lui préférer une nuisette au décolleté profond.

« Ce poignard sera le gardien de ma foi » :



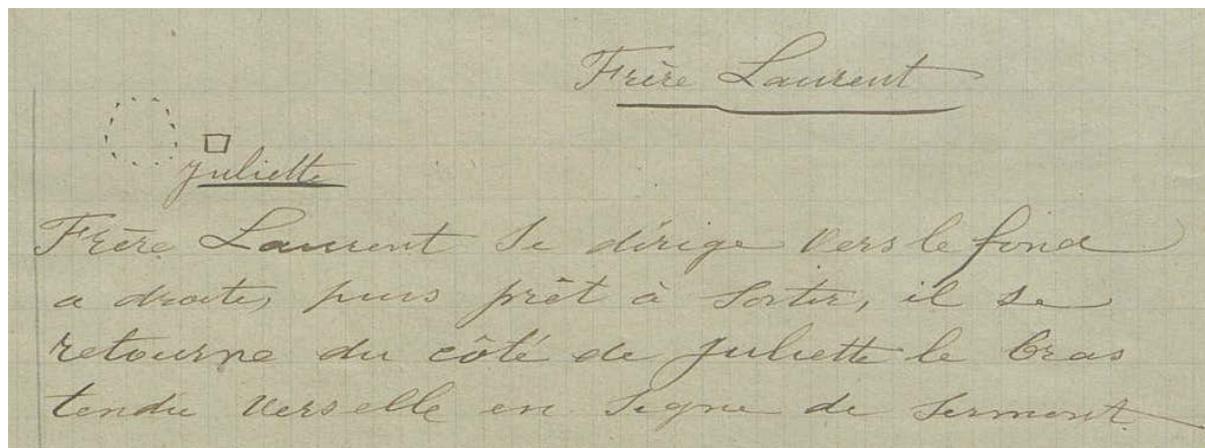
« Ô Roméo ! Je bois à toi » :



Détail à relever : le XX^e siècle donne toujours à voir Juliette buvant le philtre directement au goulot de la fiole donnée par le Frère Laurent. Au XIX^e siècle, tous les livrets s'accordent à une petite manipulation qui consiste à verser le contenu de la fiole dans la coupe posée sur la table, et c'est à la coupe et non au goulot que boit Juliette. Cela sans doute par souci des convenances, et pour ne pas donner l'impression d'une alcoolique névrotique vidant d'un trait une bouteille de rhum.

Nous voici désormais armés iconographiquement pour documenter – avec une large amplitude chronologique – notre proposition de mise en scène. Commençons par déterminer où se trouve Juliette au moment où le prélude de

l'air commence. C'est la fin de la scène précédente – détaillée dans le livret de régie théâtrale – qui nous l'indique :



On est d'autant plus certain de l'emplacement scénique fixe de Juliette que la sortie du Frère Laurent donne lieu à un « tableau » – c'est-à-dire à un moment où les deux protagonistes restent figés dans une pose dramatique – que tous les livrets de mise en scène stipulent.

Partant de ce point précis, sur la gauche du spectateur, voici donc l'enchaînement probable des différents gestes et positions de Juliette au cours de l'air :

1. Au départ du Frère Laurent, Juliette est à droite de la table ;
2. Sur le prélude de l'air, elle se place entre la fenêtre et la table. Elle s'appuie sur la coupe ou la table et regarde fixement et sans émotion la salle, sur sa droite ;
3. Elle commence progressivement à s'agiter ;
4. Pendant le récit, au moment de dire « Ce poignard sera le gardien de ma foi », elle sort l'arme dissimulée dans les plis de sa robe, puis l'y cache à nouveau ;
5. À la fin du récit, elle passe de l'autre côté de la table ;
6. Quand commence l'allegro, sur « Amour ranime mon courage », elle regarde au lointain sur sa gauche en tendant le bras gauche en signe de détermination ;
7. Sur le vers « Ô Roméo, je bois à toi ! », elle verse le contenu du flacon dans la coupe, s'apprête à boire, mais s'arrête et repose la coupe sur la table.
8. Quand commence la partie centrale de l'air, avant « Mais si demain pourtant, dans ce caveau funèbre », elle traverse la scène et se place à côté du fauteuil. Elle prend diverses postures de terreur en s'appuyant sur le

dossier et en repliant les bras comme pour se protéger d'une vision qui la terrasse. Son regard devient livide et elle écarquille les yeux juste avant de dire « Quelle est cette ombre à la mort échappée ? » ;

9. Sur « Dissipe-toi, funeste rêve », elle gagne le centre de la scène, y reste jusqu'au vers « Sur l'ombre des tourments passés », puis retourne à droite de la table.

10. Au retour du thème de l'allegro (reprise d'« Amour ranime mon courage »), elle saisit la coupe posée sur la table.

11. Sur le dernier tutti d'orchestre, elle boit le contenu de la coupe puis « fait tableau » dans cette position, après la dernière réplique « Ô Roméo, je bois à toi », tandis que le rideau baisse rapidement.

Conclusion : « Viens ! Ô liqueur mystérieuse »...

Pour finir cette enquête, revenons loin en arrière, au printemps 1865, tandis que la composition de *Roméo* bat son plein. Parmi les lettres que Gounod rédige alors, deux sont particulièrement intrigantes au sujet de l'air du philtre. La première est adressée à sa femme, le 5 mai :

Je viens de trouver les deux motifs des deux mouvements du grand air de Juliette qui termine le 4^e acte¹⁸.

La seconde lettre, écrite le même jour, est destinée à l'ami Hébert, peintre et futur directeur de la Villa Médicis :

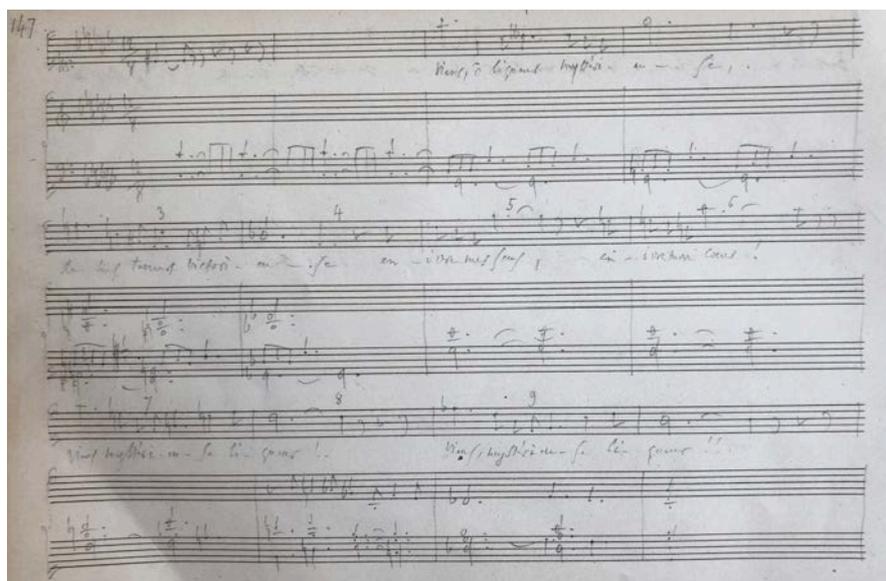
Je suis en ce moment sur un grand air qui termine le quatrième acte, qui sera terrible !!! Oh, c'est superbe, mais cela donne le frisson : il y a un adagio délicieux à faire, il est fait, et cela, je crois qu'elle [Mme Carvalho] y serait ce qu'elle est capable d'être, c'est tout dire ; mais une fois l'adagio fini, la scène devient terrible : Juliette passe par toutes les frayeurs de la mort ! Si c'était un poison ? Et si ce n'était pas un poison, mais qu'elle se réveillât seule, seule pour toujours au milieu de ces ossements affreux¹⁹ ?

Qui connaît bien « Amour ranime mon courage » ne manquera pas d'être surpris par « les deux motifs des deux mouvements » qu'évoque Gounod, qui signale un « adagio délicieux à faire » précédant une scène « terrible ». Aucune des éditions consultées, aucun des enregistrements même récents ne comporte d'adagio, et la courte introduction d'orchestre et le récitatif (« Dieu ! Quel frisson court dans mes veines ») ne peuvent nullement être qualifiés ainsi. C'est

¹⁸ Lettre de Charles Gounod à sa femme, 5 mai 1865 (citée dans GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, p. 211.)

¹⁹ Lettre de Charles Gounod à Hébert, 5 mai 1865 (citée dans GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, p. 211.)

à nouveau Gérard Condé qui nous donne les clefs de l'énigme puisqu'il se souvient que les archives de la famille Gounod – aujourd'hui malheureusement dispersées et pour partie sous scellés juridiques – contenaient un air manuscrit de Juliette beaucoup plus étendu. Cet air figure aussi dans une particelle autographe conservée à l'Opéra²⁰ :



Il fut reconstitué par René Terrasson à partir de la partition « familiale » et partiellement créé à Strasbourg en avril 1983. Pourquoi partiellement ? Parce qu'il posa des problèmes d'endurance à la chanteuse chargée de l'interpréter – tout comme il en avait posé de plus sérieux à Mme Carvalho pendant les répétitions de 1867. On le coupa cette fois à son autre extrémité : l'adagio inédit fut chanté intégralement à Strasbourg, mais la section rapide (« Amour ranime mon courage ») fut réduite à sa dernière partie (le retour du thème principal). Il manquait ainsi toute la « vision terrible », depuis « Mais si demain pourtant, dans ce caveau funèbre », jusqu'à « Dissipe-toi funeste rêve ». Il a fallu attendre l'actuelle année du bicentenaire Gounod 2018 et une édition complète supervisée par Sébastien Troester à partir du matériel d'orchestre de Strasbourg pour pouvoir l'écouter dans son intégralité. D'abord avec piano en avril 2018 par Chantal Santon-Jeffery et Marine Thoreau La Salle, puis, avec orchestre, par Elsa Dreisig et l'Orchestre National de France à l'occasion d'un « Gala Gounod » à Paris le 16 juin prochain. L'air complet paraîtra au disque à l'automne 2018 par la même Elsa Dreisig accompagnée de l'Orchestre National de Montpellier, pour le label Warner.

²⁰ Rés. A 650 (1-2).

Si nous voulions parachever de manière absolument complète la mise en scène du monologue de Juliette, il resterait à s'intéresser aux vers de l'adagio coupé et du récitatif de transition qui suit :

Viens ! ô liqueur mystérieuse !
De mes terreurs soit victorieuse.
Enivre mes sens, enivre mon cœur !
Viens, mystérieuse liqueur !

Simule la mort dans tout mon être !
À mon corps inanimé ouvre cette tombe
Où je dois renaître,
Sous les baisers de Roméo !...
Viens ! Ah !

Viens ! ô liqueur mystérieuse ! etc.

Pourquoi donc ai-je peur ?
Si ce breuvage au contraire était un poison fatal ?
Oui, ma mort assurerait le moine de mon silence et peut-être,
Non ! non ! pourrait-il mettre en balance une crainte frivole avec un tel remords ?
Non !
Amour ranime mon courage...

Très probablement, l'adagio aurait dû se chanter en « pose » fixe, c'est-à-dire en faisant tableau. Un peu à la manière de ces deux exemples photographiques :



On ne peut pas éviter de penser au philtre de Tristan lorsqu'on regarde ces images. La Juliette de Gounod a cependant un attirail d'accessoires plus développé que l'Iseult wagnérienne : dans l'adagio, c'est la fiole du Frère Laurent que l'amante de Roméo brandit, dans l'allegro c'est la coupe où elle a versé le breuvage. Il reste à remarquer la métaphore sacrificielle qui entre alors en jeu, et qui n'est jamais anecdotique chez Gounod, homme d'église autant que de théâtre : la résurrection sous le baiser de Roméo que Juliette appelle de ses vœux ne se fera qu'au prix du sacrifice au sens quasi religieux du terme. Car cette énorme coupe – plus grande qu'un calice – que l'héroïne va tendre vers le ciel semble la métaphore de sa passion, « Passion » christique il s'entend, à l'heure où Juliette va descendre dans un caveau funéraire..

© Alexandre DRATWICKI